А. Герасимов

Искусство

А. Герасимов

СОВЕТСКИЕ ХУДОЖНИКИ

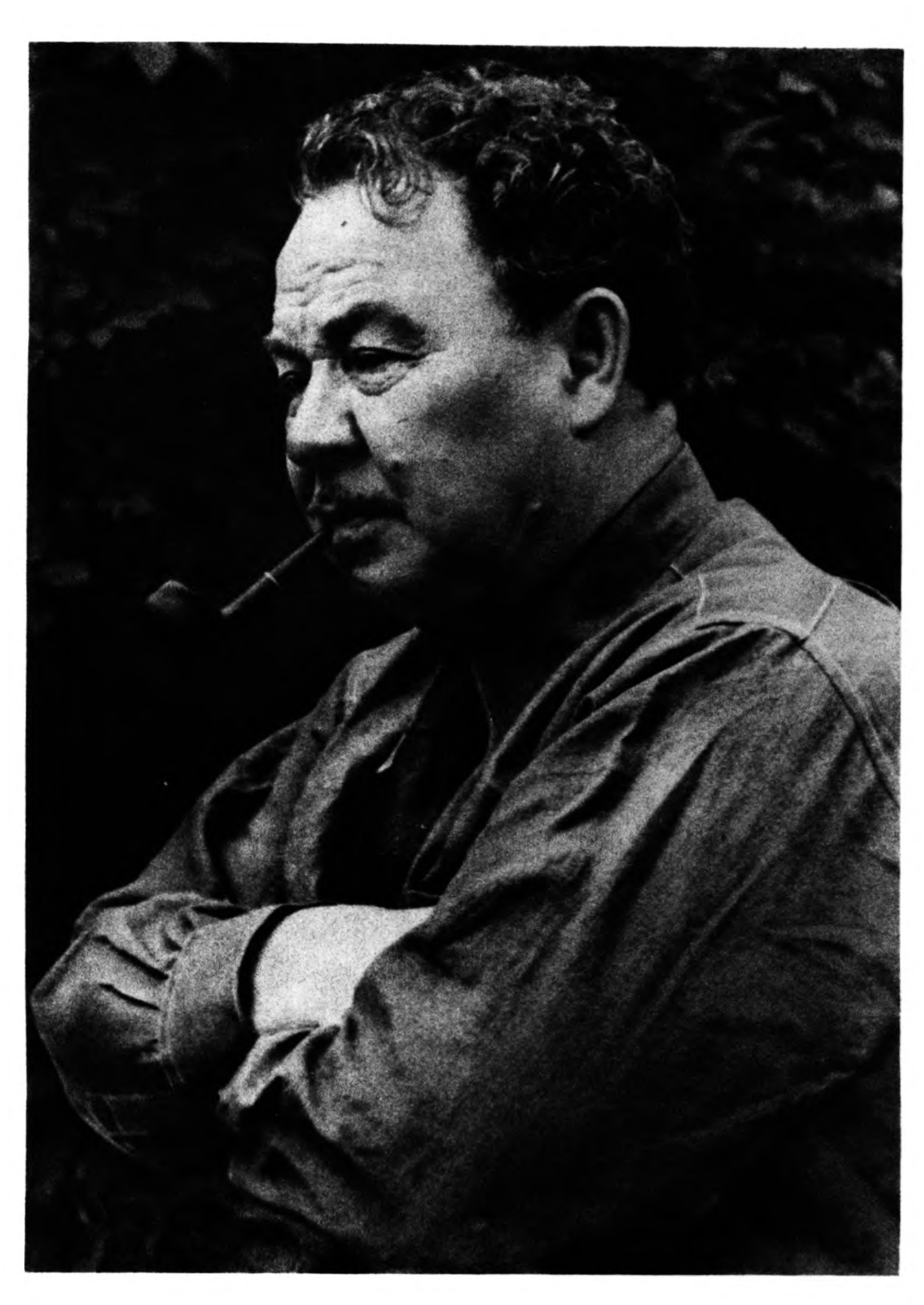
МОНОГРАФИИ

М. СОКОЛЬНИКОВ

А. М. ГЕРАСИМОВ

ЖИЗНЬ И ТВОРЧЕСТВО

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
Искусство
МОСКВА — 1954



А. М. Герасимов
Фото. 1951

ДЕТСТВО
И
ЮНОШЕСКИЕ ГОДЫ



Детство и юношеские годы Александра Герасимова прошли в уездном городе Козлове Тамбовской губернии, ныне Мичуринске.

Летом 1869 года ехавший в Крым на лечение пейзажист Федор Васильев писал, приближаясь к Козлову:

«Я увидел бесконечные поля ржи и овса... На горизонте, справа и слева, виднелись дороги... Если эти дороги подходили ближе, то видно было, как по ним тянулись обозы... Я очень удивлялся темно-лиловому цвету дорог, состоящих из чистого чернозема... Я никогда не видел столько скота, птиц и т. п... Вот лениво переступает обоз из Астрахани, плетущийся целые месяцы; вот открылось ровное озеро, заросшее по обеим сторонам густою уремой; из угла рощи вдруг выплыла деревня и приковала все внимание: крошечные, крытые соломой домики, точно караваны, устанавливались в беспорядочный и живописный порядок... В ветловой роще, упиравшейся в узенькую речку, цвели подсол-

нухи, поднимались на тонких жердях скворечницы, и телята, расписанные пестрым узором цвета и тени, мохнатыми ушами отмахивались от оводов, наслаждаясь прохладою рощи. Все это поражало своей новостью и типичностью. Вся жизнь наружу... Невольно долго после зажмуривались глаза и в голове поднималась картина» [1].

Как видно из письма, окрестности Козлова поразили Васильева типичной для среднерусской степной полосы красотой природы.

Особая прелесть степных просторов навсегда запомнилась и Александру Герáсимову. Она наложила на все его искусство свой отпечаток.

За последние десятилетия XIX века резко изменялся облик Козлова, который Васильеву показался «деревенским» городом. Плодородная земля, дешевая рабочая сила, проведение железных дорог (Козлов стал крупным центром Рязано-Уральской и Юго-Восточной дороги), близость к Москве способствовали быстрому превращению этого края в узел торговой жизни Тамбовщины. Но этот рост происходил за счет жестокой эксплуатации крестьянских масс, за счет разорения бедноты.

Из города-деревни Козлов превращался в город каменных домов, оптовых и розничных магазинов и амбаров, мясохладобоен, всяческих ярмарок — становился важным торговым пунктом по заготовке и сбыту сельскохозяйственных продуктов. Купечество стало решающей общественной силой города.

Любопытным явлением в жизни Козлова было прасольство. В прасольстве наблюдалась острая борьба крупных дельцов-предпринимателей с неустойчивыми, мелкими. Особенно тяжело было маневрировать небогатым скупщикам, не имевшим достаточных запасных капиталов на случай недородов, падения цен и т. п. Многие из них разорялись. Еще в письмах поэта Кольцова по поводу прасольских дел мы встречаем выражения «торгаш-горемыка», «дурные обстоятельства нашей коммерции» и т. д.

Михаил Софронович Герасимов, отец будущего художника, как раз и принадлежал к категории этого неустойчивого, мелкого прасольства. Бывший крепостной помещиков Чичериных, он прошел суровый жизненный путь. Отец его был кучером, на волю вышел без надела. До прасольства перепробовал Михаил Софронович немало занятий: был мальчиком в лавке, ключником в бане. В среде козловского купечества

[1] Ф. Васильев — А. С. Нецветаеву (Знаменское-Карьян, 19 июля 1869 года). См.: Ф. Васильев. Вступительная статья и подготовка писем к печати А. А. Федорова-Давыдова. Государственное издательство изобразительных искусств, М., 1937, стр. 68—69.

царила жестокая конкуренция, и в атмосфере суровой борьбы за свой участок скупки надо было иметь звериную хватку, чтобы занять свое торговое место и укрепиться. А ее-то у бывшего крепостного господ Чичериных и нехватало. Он брался за различные торговые дела: сбывал скот, дичь — все, что попадало под руку, снимал сады у обедневших помещиков, засевал бахчи, но случались годы, когда прасольство приносило один убыток. Тогда приходилось «затягивать пояс» и выискивать иные способы, чтобы прокормить семью.

Михаил Софронович видел в своем старшем сыне помощника в деле. Об иной судьбе его он и не помышлял. «Сын во всем наследует отцу» — этой заповеди мещанско-купеческих семей Михаил Софронович держался строго.

Александр Герасимов родился 12 августа (по новому стилю) 1881 года. Мальчика с детства приучали к торговым занятиям. Он должен был практически овладеть механикой прасольской коммерции, стать преемником дел отца. Это обстоятельство наложило отпечаток на детские и отроческие годы будущего художника.

Как только мальчик окончил церковно-приходскую школу и поступил в уездное училище, Михаил Софронович стал вводить его в дело.

Об этой поре своей жизни Герасимов вспоминал в статье, написанной им для мичуринской газеты в 1936 году, и мы имеем возможность ясно представить себе жизнь мальчика.

«Я, — рассказывал Герасимов, — имея одиннадцать лет от роду, поднимался вместе с отцом в четыре-пять часов, укладывал книги за пазуху, подпоясывался кушаком и шел с ними, затемно еще, по неосвещенным улицам на базарную площадь, предварительно, конечно, по козловским традициям, напившись чаю и закусив в трактире». [1]

До начала занятий в уездном училище оставалось еще целых четыре часа. За это время мальчик успевал исполнять самые различные поручения отца. Уже закусывая в трактире, он по необходимости втягивался в деловые разговоры отца с торговцами и приказчиками о ценах, привозе на базар крестьянских товаров, о предполагаемых сделках и т. п. Потом, запыленный мукой и измазанный дегтем, бегал по разным лавкам, вел торговые записи по указанию Михаила Софроновича и, естественно, уставал. Посещение базара по делам отца продолжалось и после окончания уроков.

[1] А. М. Герасимов. Моя жизнь и творчество, «Мичуринская правда», 1936, 12 мая.



Дом Герасимовых в Мичуринске.
Фото С. Миленина. 1949

Будущий художник рос среди мелких торговцев и приказчиков. Нравы кругом были грубые, уклад жизни отличался серостью, косностью, консерватизмом. Все новое и живое здесь воспринималось как нарушение «устоев», патриархальных обычаев.

Трактиры, базары, торговые лавки, ярмарки составляли основную сумму впечатлений, которые давала жизнь сыну козловского прасола в детские и отроческие годы.

«Как сейчас помню типы кулаков и перекупщиков, которые мне приходилось наблюдать в городских трактирах, — вспоминал позднее Герасимов. — Почти все бородатые, в длинных поддевках, подпоясанных кушаками, с шейной цепочкой в виде украшения. Нравы у этих людей были страшные и дикие. Так, например, человек, который носил брюки навыпуск, получал презрительное прозвище «стрючка». Надевший очки или побывавший у доктора считался уже пропавшим. Про него говорили: «Пошел по докторам — не будет от него толку». Если кто обращался к судье, то прав он или виноват, все равно называли «сутягой» и с ним старались не иметь дела. Совершали сделки сами, заботясь только о том, чтобы были свидетели, и, окончив сделку, били друг друга по рукам»[1].

[1] А. М. Герасимов. Моя жизнь и творчество. «Мичуринская правда», 1936, 12 мая.

Базарная площадь была в те времена центром всей жизни городка. В базарные дни с самого раннего утра на козловскую площадь съезжались тысячи крестьянских возов. На базаре встречалось не только местное уездное население, — он привлекал к себе прасолов и приказчиков различных торговых фирм царской России, стремившихся купить здесь дешевое зерно для экспорта и другие товары сельского хозяйства.

На козловских базарах Герасимов не только наблюдал торг, но и знакомился с простым крестьянским людом. Глаз подростка отмечал многообразие народных типов, их острые индивидуальные черты.

Особенное воздействие на него имела народная речь с ее яркими оборотами и юмором. Глубоко в душу Герасимова западали народные пословицы и поговорки, образные сравнения и определения.

Русская литература конца прошлого века в лице Лескова, Терпигорева-Атавы и Эртеля, живших в Тамбовской губернии, сохранила для нас типические картины быта степных городов Тамбовщины восьмидесятых-девяностых годов. Вспомним описание ярмарки в «Гардениных» Эртеля, и мы ясно представим себе тот жизненный материал, под влиянием которого складывались впечатления будущего художника.

Позднее он поймет изнанку всей этой пестроты жизни, за которой «горе и нищенство, с одной стороны, надувательство и эксплуатация — с другой».[1]

В той среде, в которой рос Герасимов, ценилась физическая сила человека, его удаль и молодечество. И Александр Михайлович, как он сам вспоминал, «круглый год купался, обожал кулачные бои и сам был неплохим кулачным бойцом. Любил лошадей и ездил на них, как настоящий наездник»[2].

Воспитательное значение уездного училища для Герасимова было незначительным. Козловская школа, очевидно, обладала более чем заурядным составом преподавателей, да и сам ученик в те времена не особенно тяготел к науке.

К учению сына Михаил Софронович относился с полным безразличием. Не вдаваясь в детали школьной жизни Александра, он радовался тому, что тот научился очень разборчиво и красиво писать, и в этом видел едва ли не верх всей школьной премудрости.

[1] А. И. Эртель. Гарденины, их дворня, приверженцы и враги, ч. 2-я, «Academia», М., 1933.

[2] Анкета для АХРР, 1926.



Весенние зеленя

Масло. 1951

Вместе с тем в семье Герасимовых сохранялся суровый уклад купеческой жизни. «Семья наша, — вспоминает художник, — жила по старым обычаям и очень строго придерживалась их».

Но надо все же сказать, что при строгих нравах семьи Герасимовых и требовательном отношении отца к сыну Михаил Софронович не был суров к своим детям.

В 1934 году художник в «Портрете отца» изобразил Михаила Софроновича в преклонном возрасте, запечатлев человека, в котором, несмотря на следы прожитой суровой жизни, чувствуется мягкий характер и внутренняя доброта.

Мать Герасимова была тоже из крепостных. Женщина исключительно трудолюбивая, она привила детям любовь к труду, привычку к постоянной занятости каким-нибудь делом.

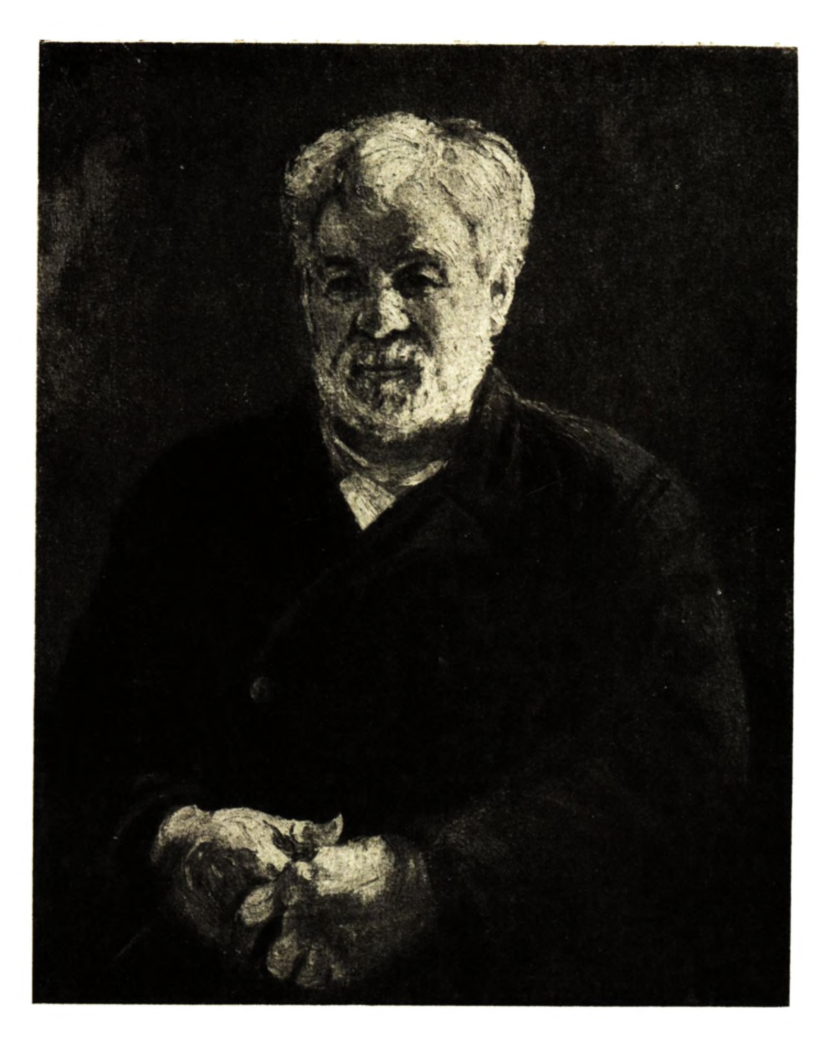
Четырнадцатилетним мальчиком заканчивает Герасимов уездную школу, и на этом его учение обрывается. Годы до восемнадцатилетнего возраста оказались довольно сложными для внутреннего развития юноши. Отец считал сына уже вполне созревшим для прасольства и поручал ему непосредственное ведение своих дел.

Но постепенно юноша начинает чувствовать гнет окружающей обстановки. О причинах начавшегося «томления по воле» Герасимов искренне и горячо рассказал в интереснейшем документе своей биографии — сочинении «Какой мой любимый автор и почему?», которое он написал в 1904 году как ученическую работу в общеобразовательных классах Училища живописи, ваяния и зодчества.

«Я родился и воспитывался в среде, которой чужды высокие порывы, — писал о себе художник. — Уездное училище ничего не дало мне, кроме отвращения к арифметике, грамматике и др., и только история и география увлекали меня своими описаниями событий давно прошедших и чудных стран. Все это развивало мое детское воображение. Меня тянуло в даль этих событий и стран. Мне все там казалось милым и хорошим.

А окружающая обстановка давила меня своей грубостью. В то время когда мои мечтания порой вырывались наружу, мне говорили: брось эту ерунду и занимайся делом. Оно выражалось тем, что я должен был целый день просиживать в лавке и в продолжение целого дня видеть одни только крыши соседних строений. Это вызывало во мне не только отвращение к делу, но и даже к городу вообще»[1].

[1] Центральный Государственный литературный архив, ф. 680, оп. 1, лл. 181—183, об.



Портрет отца
Масло. 1934

В этот период огромное воздействие на Герасимова оказали кольцовские стихотворения, которые случайно попали ему в руки. Книга стихотворений народного поэта Кольцова сильно повлияла на сознание будущего художника и, по его собственному выражению, «открыла ему глаза».

Кольцовская поэзия раскрыла перед Герасимовым мир живого человеческого чувства и природы. Она оказалась созвучна душевным переживаниям подростка и задела самое заветное в его мыслях.



Портрет матери
Масло. 1944

Поэзия Кольцова произвела сильное впечатление еще и потому, что Кольцов был тоже сын прасола, уроженец соседней степной Воронежской губернии.

С этого времени литература, и прежде всего поэзия, становится важным фактором духовного развития юноши. Вслед за стихами Кольцова он выучивал наизусть произведения Никитина. Потом читались скромные, задушевные стихи Сурикова. Особенно его внимание привлекала поэзия Некрасова с ее скорбью о народном горе.

Лирика всех этих русских поэтов, по собственным словам художника, заставила «стремиться иногда к вещам, которые, с точки зрения той обывательской среды, в которой я рос и воспитывался, не имели никакой цены и значения».

...Вот он дома;
Ему торговля уж знакома.
Но, боже! Эти торгаши!..
Но это смрадное болото,
Где их душой, умом, работой
До гроба двигают гроши!
Где все бессмысленно и грязно,
Где все коснеет и гниет...

После подобных никитинских строк уже трудно было мириться с окружающим бытом и росло сомнение в правоте жизненного пути прасола.

Любовь к русской поэзии сильно повлияла на развитие у Герасимова поэтического чувства в восприятии им родной природы. Конечно, нельзя сказать, что до чтения стихотворений русских поэтов юноша безразлично относился к природе. Герасимов, уже будучи художником, говорил:

«В дни своего детства и юности я исколесил по роду занятий отца на телегах и в санях все прикозловские дороги, и этому я многим обязан в смысле развившейся во мне любви к природе. Часто езда эта происходила ночью, при свете луны, и я тогда не мог отдать себе отчета, почему мне так нравилась длинная дорога, почему я не скучаю на ней и почему я часто не помню дел, ради которых меня посылали. Просто мне нравились луга, поля, лошади, горьковатый аромат полыни и едва уловимые запахи придорожных цветов». Но, как видно из приведенного отрывка, это «просто нравилось» было еще далеко не осознанным и не развитым чувством.

Степные тракты, большаки, растянувшиеся во все стороны от Козлова, по которым ездил Герасимов с отцом в любое время года и при любой погоде, как того требовали дела, были первыми, наиболее сильными впечатлениями от природы.

Позднее они вызовут в его творчестве оригинальные «герасимовские» мотивы пейзажа. Он станет поэтом этих степных большаков, тонко и глубоко передаст их облик в осеннее и весеннее время, в снежные заносы и в теплый летний день. Такие поездки способ-



Старый большак
Масло. 1950

ствовали знакомству юноши с народом и обогащали его жизненные представления.

На всю жизнь у Герасимова осталась эта любовь к русским дорогам, езда по которым всегда вызывает в нем те ощущения, которые определил в свое время Ф. Васильев: «От всего старого разом оторван, нет этих ежедневных мелких забот: новые места, люди, а, следовательно, и впечатления, обступили со всех сторон и не дают умирать мысли и чувству».

Кольцовские стихотворения вызвали в юноше стремление по-настоящему узнать степь.

«Мне захотелось в деревню, — пишет Герасимов в цитированном выше ученическом сочинении. — На этот раз повезло мне: дела моего отца заставили меня провести несколько лет среди степей и хуторов. В это время я был полон восторгов, которые вызывались во мне весенними разливами рек, первым прилетом птиц. Это было самое счастливое для меня время».

В самом деле, именно тогда впервые Герасимов получил возможность круглые сутки наблюдать жизнь природы и познавать ее тайны. Его восхищал восход солнца, умиляли жаворонки, степь покоряла буйством своего цветения, многоголосностью и многоцветностью своей красоты.

Волнующая прелесть жизни природы вставала перед юношей во всей ее полноте и непосредственности. Его радовали стаи грачей, летевших на просо, и вспархивающие из-под ног перепела, и плач чибиса, и озера вешней воды, и распускающиеся купы деревьев — весь тот «свежий, оживленный простор степи», когда «пахнет разрытой землей и тем запахом возникающей растительности, от которого так сладко и томительно расширяется грудь». Так же как и дороги, степь займет в творчестве художника свое место, вызовет в нем свои мотивы пейзажа.

В годы творческой зрелости Герасимов подчеркнет это обаяние степной природы. «Мою любовь к живописи, — скажет он, — питал аромат родных полей и степей».

В своем ученическом сочинении Герасимов рассказывает, с какой грустью он покидал степь после жизни на ее просторах и как тяжела и горька показалась ему городская обстановка, тусклый мещанско-купеческий быт.

«Но пришел конец этому наслаждению природой. Расстался я тогда с хуторами и степью. Мой отец прикончил свои дела с хуторами, и я



Степь цветет
Гуашь, акварель. 1924

должен был опять очутиться среди ненавистной мне обстановки. Город положительно давил меня своей пылью, стуком мостовых и беготней народа. В обществе я ничего не получал, кроме насмешек над своей «деревенщиной». Насмешки эти наконец заставили меня возненавидеть и это общество. Все оно состояло из людей, видевших настоящее призвание в погоне за наживой. Я томился, страдал, строил массу планов, которые все разлетались вдребезги при первом же прикосновении с действительностью».

В период этого душевного смятения целительным источником оказались для Герасимова сочинения Гоголя. Повести из «Вечеров на хуторе близ Диканьки» и «Миргорода», которые он тогда впервые прочитал, произвели на него ошеломляющее впечатление. Он жил в мире гоголевских образов, забывая тину житейских мелочей.

«Я полон был весь каким-то радостным чувством, я перечитывал их по нескольку раз, и мне все казалось, что вокруг меня царит какой-то праздник... что я снова живу в степях, слушаю пение соловьев, любуюсь бархатом луга в лунную ночь, — и я замирал от восторгов».

Мы специально останавливаемся на значении литературы в формировании личности Александра Герасимова. Дело в том, что исследователи

искусства нередко обходят ее в анализе творческой биографии художника, ограничиваясь воздействием произведений живописи. Между тем еще Стасов говорил, что литература есть старшая сестра живописи. В Козлове не было художественного музея, живописи Герасимов не видел, и литература главным образом пробуждала в нем художника. Гоголевские описания природы, гоголевские типы поражали юношу своей необычной жизненностью. Его покоряло мастерство писателя, сила поэтической выразительности. «Тарас Бульба» на всю жизнь остался любимейшим произведением Герасимова.

Началось жадное заучивание наизусть текстов Гоголя. Позднее Герасимов зачитывался сочинениями Тургенева, Вяземского, Алексея Толстого. В наши годы в докладах и выступлениях по вопросам искусства Герасимов часто иллюстрирует свои мысли яркими примерами из произведений русских писателей.

Увлечение литературой способствовало художественному развитию Герасимова, поднимало его над окружающим бытом и облагораживало его натуру. Отец тогда впервые почувствовал в сыне «ущербинку». Но вначале этот рост личности проходил у Герасимова еще без социального осмысления жизни. Пребыванием на природе и созерцанием ее красоты юноша словно отгораживался от окружающей его косности; он еще не предпринимал никаких конкретных шагов, чтобы выйти из начинавшего ему постылеть мира торгового делячества и мещанской жизни.

Время шло вперед. Уже и сам Козлов начинал менять свой уклад жизни. В те годы вел здесь свои знаменитые опыты, вызвавшие полный переворот в биологической науке, Мичурин. В городе заметно пробивались ростки культуры. В 1897 году возник «Театр товарищества разумных развлечений», появились любительские кружки, все чаще и чаще стали приезжать на гастроли московские артисты. В 1899 году в Козлове открывается первое среднее учебное заведение — коммерческое училище, внесшее новую струю в жизнь городка. Появились люди, ставившие перед собой цели широкого образования, с новыми горизонтами и исканиями. Из козловского коммерческого училища вышли, например, такие его питомцы, как писатель Константин Федин и другие.

Широко развернувшееся по всей стране рабочее движение захватило и Козлов. Правда, в городе фабрик не было, но здесь находились крупные железнодорожные мастерские, насчитывавшие несколько тысяч

рабочих; они-то и являлись центром революционных настроений, которые передавались в среду учащейся молодежи.

О поступлении в открывшееся коммерческое училище Герасимов, конечно, не мог и думать. В то время ему уже исполнилось восемнадцать лет.

Что его ждет впереди? Он считался хорошим помощником в деле отца. Пришло бы время, он вошел бы в прасольское дело на правах полного хозяина. И шла бы вся жизнь установленным чередом: зимой — трактиры с горластым торговым людом и сделками, лавка, базары; летом — пестрые ярмарки, поездки на бахчи и охрана садов, скупка скота.

Герасимов остро чувствовал неудовлетворенность своим положением. Девушка, которую он любил, не раз говорила ему, что настоящее место в жизни человек приобретает серьезным учением. Искренне желая юноше счастья, девушка однажды сказала ему:

«Вот что, огородник лихой, бросьте-ка вы все свои замашки козловской улицы. Вы думаете, что те качества, которые вы считаете неотразимыми в себе, так уж много значат... Да, вы, пожалуй, первый в городе по кулачным боям, купаньям в студеной проруби, в езде на тройке, в диких забавах со своими сверстниками. В вас есть много красивой физической силы, ну, а под ней-то что? Ведь вы еще совсем малограмотны и некультурны. Победить эти недостатки можно лишь настоящим, упорным учением».

Любовь к литературе, стремление к знаниям побудили Герасимова серьезно взяться за самообразование.

От природы настойчивый, он решил напрячь всю свою волю, чтобы сдать экзамен за среднюю школу. Впервые он осуществлял одно из своих жизненных правил — «долго и упорно готовиться к достижению поставленной цели, но зато уж наверняка достигнуть ее».

Три с лишним года понадобилось Герасимову, чтобы восполнить зияющие пробелы в своем образовании. Трудности заключались в том, что он должен был заниматься систематической учебой, не отрываясь от торговых дел отца, часто тайком и урывками.

Попрежнему Герасимов разъезжает по окрестным деревням и помещичьим имениям, проводит время на бахчах, в степи, с обозами по большакам. Но за пазухой у него теперь были спрятаны учебники алгебры, геометрии, физики, французского языка. Голова его была полна всевозможными формулами, теориями, французскими глаголами и предложе-

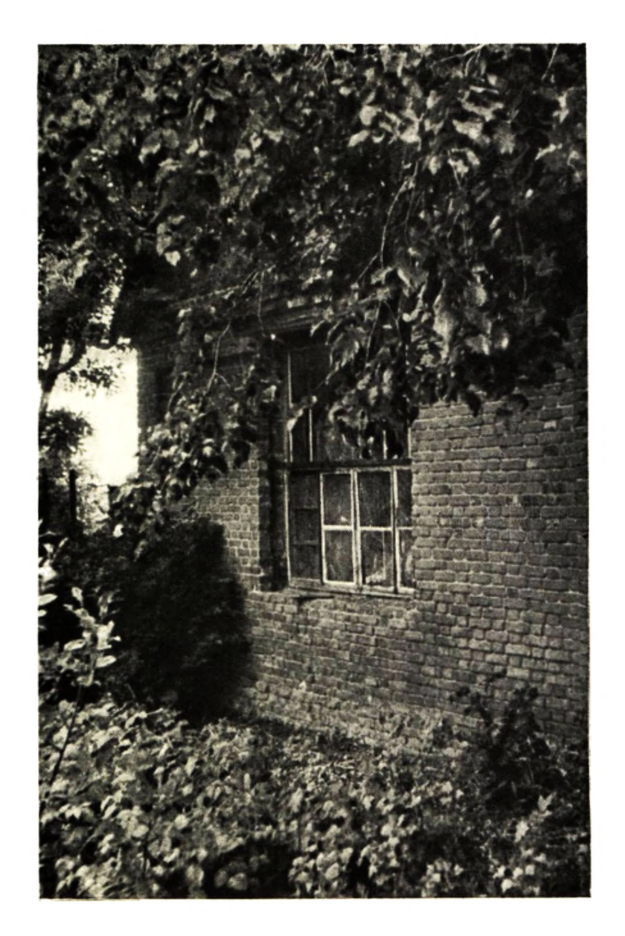


Вешние воды
Масло. 1951

ниями. Многое путается, порою кажется неразрешимым. В этот новый мир учебы врываются расчеты коммерческого порядка, отвлекают его от занятий.

Большие способности и энергия помогают преодолевать трудности. Жажда знаний овладевает Герасимовым. Если французский язык он изучает вначале как бы «в пику» задевшему его образованному «обществу» («не думайте, что это только ваша привилегия»), то позднее он примется за английский язык, а затем изучит немецкий и польский.

Так начались «университеты» Герасимова, потребовавшие от него большого напряжения воли, твердости характера, выдержки. Здесь уместно напомнить чеховскую фразу о трудности путей к образованию в царской России для разночинного населения: «Что писатели дворяне брали от природы даром, то разночинцы покупают ценою молодости».



Старый амбар, в котором была мастерская
А. М. Герасимова
Фото С. Миленина. 1949

Естественно, что без наличия помощи со стороны Герасимову было бы невозможно преодолеть все неисчислимые трудности самостоятельной учебы. В занятиях ему помогали товарищи, учившиеся в коммерческом училище. Они объясняли отдельные сложные математические формулы, решали с ним алгебраические задачи, снабжали учебной литературой и пособиями. Вскоре эта группа учеников вошла в кружок молодежи, куда вовлекла и Герасимова. В кружке основной задачей было изучение литературы, велись оживленные споры по различным общественным вопросам. Юноша познакомился в кружке с работами Чернышевского и прежде всего со знаменитым романом «Что делать». Тогда же были впервые прочитаны сочинения Белинского, Добролюбова, Писарева.

Герасимов проникался верой в силу знаний. Статьи Писарева привили романтически настроенному юноше веру в «силу мечты» в деятельности человека, которая соединяет творческую фантазию с живой, конкретной действительностью, учили Герасимова «ненавидеть святой и великой ненавистью ту огромную массу мелких и дрянных глупостей», которые составляли мещанский уклад.

Общение с кружком передовой молодежи было переломным моментом в развитии молодого Герасимова, имело важное значение для формирования его мировоззрения.

Нельзя утверждать, что в этот период он преодолел полностью влияние окружавшей его среды. «Выдавливание из себя по капельке раба» наталкивалось на сопротивление сложившихся привычек. Преодолеть сразу всю косность домашнего быта было делом нелегким и требовало многих усилий.

Время самостоятельного обучения совпало у Герасимова и с пробуждением его интереса к искусству. Он все заметнее стал ощущать в себе потребность рисовать, заносить на бумагу черты заинтересовавших его людей и события окружающей жизни.

Пристрастие к рисованию возникло у Герасимова, когда ему было четырнадцать лет. Правда, он обнаруживал способности в рисунке, еще находясь в приходском училище, — Герасимов шел по рисованию впереди своих товарищей. Но тогда интерес к пластическому искусству еще не переходил в серьезное увлечение.

Любовь к рисованию вспыхнула по-настоящему как-то сразу, и толчком к ней был случай, крепко запомнившийся художнику. Дело происходило в лавке у одного торговца. Герасимов видит, как приказчик берет бумагу и карандаш и начинает рисовать лошадь. Эта нарисованная лошадь поразила Герасимова — она была как живая. Приказчик не был художником, но однажды сопровождал известного пейзажиста И. И. Шишкина в его путешествиях и от него кое-чему научился.

У Герасимова загорелось желание немедленно скопировать увиденный рисунок. Лошадей он знал хорошо, любил их и был уверен, что сумеет нарисовать. Рисунок удался, возбудил интерес, появилась органическая потребность рисовать.

Рисунок сына, доставивший автору столько небывалой радости, не вызвал в Михаиле Софроновиче восторга: он считал это «пустяшным занятием», но запрещения тратить на это свободное время от него не



Домик в Панском
Масло. 1925

последовало. Герасимов начинал увлекаться рисованием все больше и больше, он рисовал при каждом удобном случае, когда только представлялась возможность, — в лавке, трактире, у соседей и знакомых, в деревнях.

Он рисовал по памяти виденные на базарах и в трактирах сценки, а скоро стал делать и рисунки с натуры, главным образом портреты. Талант портретиста сказался в нем прежде всего.

*

Позировали Герасимову знакомые торговцы и их приказчики, товарищи по играм. Несколько позднее в дополнение к карандашу были пущены в ход и краски — сначала малярные, а потом акварельные и масляные.

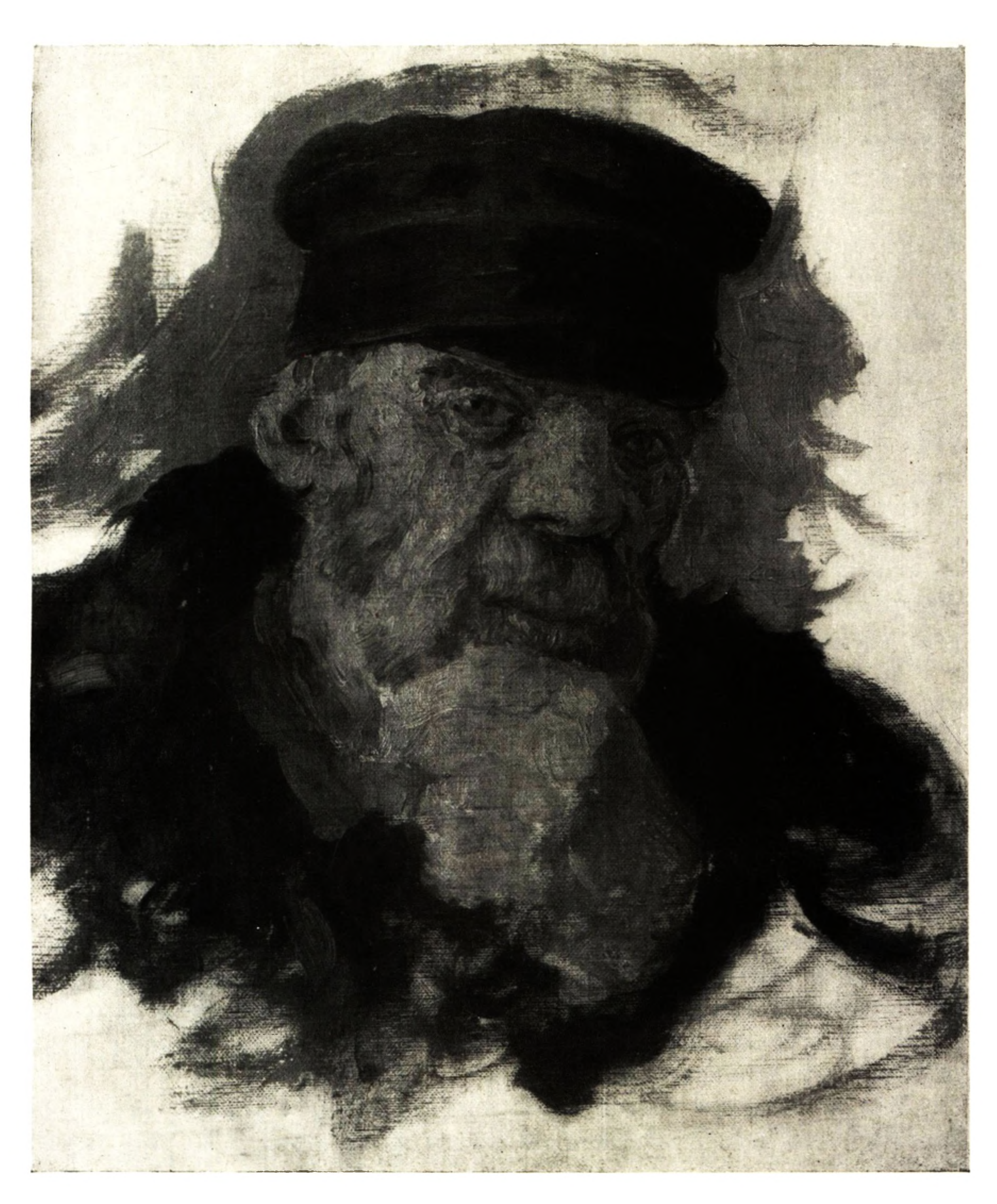
Этих первых проб в рисунке у художника не сохранилось, хотя возможно, что они и имеются еще у мичуринских старожилов. Но нам пришлось видеть одну карандашную копию Герасимова, сделанную им в пятнадцатилетнем возрасте с семейной фотографии «Бабушка и внук». Эта работа убедительно говорит о том, как при самых первых шагах своих в искусстве он верно чувствовал характерные черты портретной натуры и пластически осмысленно намечал форму. Живой огонек художника искрится в этой ранней работе.

В памяти Герасимова остался случай, который он считает повлиявшим на его пристрастие к искусству и вызвавшим интерес к работе красками. Сверстник-сосед, товарищ по играм, дал ему как-то прочитать «Повести» Гоголя с рисунками Игоря Храброва. Под этим псевдонимом тогда выступал известный ныне художник и историк искусства И. Э. Грабарь. Влюбленный в гоголевскую поэзию, Герасимов был захвачен книжными иллюстрациями: они раскрывали перед ним новый мир творческих возможностей. Сильнее всего подействовала на юношу сцена из «Ночи перед Рождеством», изображающая Оксану перед зеркалом. Герасимов решает немедленно скопировать гоголевскую красавицу. И вот на двери конюшенного сарая, где обычно он спал в летнее время, появилась написанная масляными красками едва ли не в полный рост Оксана. Получив от этой работы творческое удовлетворение, Герасимов уже стал настойчивее заниматься живописью.

Время пробуждения у Герасимова серьезного влечения к занятиям живописью совпадает с одним важным, хотя и незаметным для купеческо-мещанского населения города событием.

В 1901 году открыл в Козлове свою школу рисования и живописи художник Сергей Иванович Криволуцкий. Его школа привлекла к себе довольно значительное число учеников. Однако в истории развития местной художественной культуры она не была единичным явлением.

Любопытно, что в Козлове была школа рисования и живописи Надеждина, возникшая еще во времена крепостного права. Она была в то время единственной художественной школой (кроме Арзамасской) в уездных городах царской России. Правда, школа прекратила свою



Прасол. Этюд

Масло. 1924

деятельность в начале семидесятых годов, но ее роль и значение в истории местной художественной культуры были очень велики.

Как-то даже не верится, что в то тяжелое время среди косной и невежественной обстановки, в атмосфере, совершенно чуждой для «изящных искусств», в Козлове была открыта художественная школа. Дело заключалось, очевидно, в энтузиазме ее создателя Афанасия Дмитриевича Надеждина, бывшего ученика арзамасской ступинской школы, вышедшего из крепостных крестьян помещика Степанова. Это был безмерно преданный искусству человек, мечтавший по примеру Ступина создать маленькую Академию художеств и развить у населения «способность к изящному».

Школа Надеждина открылась в 1832 году, а через четыре года она была принята под покровительство Академии художеств. Просуществовала школа сорок лет, до 1872 года, когда ослеп ее самоотверженный руководитель [1].

Всего школа выпустила пятьдесят восемь человек, из которых двое поступили учиться в Академию художеств, двое перешли работать к братьям Чернецовым, а большая часть стала учителями рисования в только что открытых народных училищах.

Во второй половине прошлого века было организовано в Козлове художественно-иконописное заведение Михаила Юрьева, в число мастеров которого вошли отдельные художники из бывшей надеждинской школы.

Сам Юрьев был учеником Надеждина в 1846—1856 годах. Организация его иконописной мастерской совпала с начавшимся в Козловском уезде строительством каменных сельских церквей взамен старых, деревянных. Работы было много. Дело свое Юрьев поставил широко, заказы выполнялись им с большой тщательностью. В семидесятых годах у него было занято около ста человек живописцев, двадцать позолотчиков и более пятидесяти резчиков по дереву. После смерти Михаила Юрьева мастерская перешла к его двум сыновьям. В этот период здесь работали и художники-неиконописцы.

Что же касается школы Криволуцкого, то она, в отличие от надеждинской, была скорее классами рисования и живописи, школой-студией,

[1] О Надеждине и его школе см.: П. Е. Корнилов. Арзамасская школа живописи первой половины XIX века, «Искусство», 1947, стр. 110—111, 185—189. Большой архивный материал по надеждинской школе собран в рукописной работе местного художника-краеведа В. К. Дрокина (Мичуринск).

нежели строго регламентированным художественным учебным заведением. Ее основатель и руководитель был автором картины «Искусство и семья»[1], за которую получил от Академии художеств заграничную командировку. Криволуцкий поселился в родной Тамбовской губернии, чтобы посвятить себя воспитанию молодых художников. Это был ученик и страстный поклонник Вл. Маковского, сторонник бытового жанра в живописи. Несмотря на успех первой картины, Криволуцкий не сумел закрепить свое положение в искусстве. Он брался за различные темы, но не достигал в них типического обобщения и живописной выразительности. Криволуцкий негодовал на модные течения эпохи, на забвение жанра. Был он горяч, резок и для козловского купечества и мещанства представлял необычайностью своего типа маложелательную фигуру. После ликвидации школы Криволуцкий работал в мастерской Юрьева, а позднее перебрался в Москву и умер в безвестности.

Свое педагогическое дело Криволуцкий вел с увлечением. Он давал серьезные профессиональные знания, учил реалистическим основам искусства. С бедных за обучение Криволуцкий не брал ни копейки.

Школа Криволуцкого оказалась тем важным для изобразительного искусства в крае начинанием, которое оставило следы в творческом развитии целой группы советских художников. Это был тот «очажок», около которого, по выражению художника Д. Р. Панина, согревали свои дарования начинающие местные живописцы из самоучек-самородков, тянувшиеся к искусству со всей непосредственностью своих натур.

Герасимов, конечно, быстро прослышал про школу Криволуцкого. Но поступить в такую школу значило пойти наперекор желаниям отца.

В семье говорили:

— Уж если хочешь учиться, учись на доктора или инженера. Художником быть невыгодно: они голодают.

Герасимов все же тайком заходил в школу и зорко наблюдал, как там рисовали. А когда занятия оканчивались и класс оставался пустым, он, робко озираясь, чтобы не увидели, садился на табуретку и начинал рисовать с гипсов. Конечно, без практических указаний результаты работы могли быть только относительными.

Дома Герасимов продолжал делать копии маслом, по преимуществу с открыток. Научился он писать подобные вещи бойко, и они нравились зрителям. Как-то принес он один из таких «шедевров» Криволуцкому, по-

[1] Находится в Музее Академии художеств СССР в Ленинграде.

лагая, что такой вещью вполне можно блеснуть перед мастером. Это была копия с пейзажа модного тогда петербургского художника Ю. Клевера-старшего, сделанная с очень верной передачей клеверовского колорита.

Криволуцкий не одобрил метода копирования, но, как чуткий и опытный педагог, увидел в принесенной вещи блестки яркого живописного таланта, органическое природное дарование, почувствовал в Герасимове волю к упорному труду.

— Бросьте заниматься этой чепухой, — сказал Криволуцкий. — Вам надо заняться искусством по-настоящему. Бросайте-ка отцовские дела и поезжайте в Москву — поступать в Училище живописи.

Герасимову шел двадцать третий год. Свое отношение к окружающей его среде он мог бы выразить словами Кольцова: «Нет голоса в душе быть купцом... Тесен мой круг, грязен мой мир, горько жить мне в нем». Совет Криволуцкого был последним толчком, который помог будущему художнику изменить свою жизнь. Герасимов бесповоротно решает ехать учиться в Москву, невзирая на предстоящие тяготы.

Отец ничего не знал о предполагаемом отъезде сына из Козлова. «В последний день перед отъездом, летом 1903 года, пришел я на базар, — рассказывает художник. — Отец сидел на возу и продавал огурцы. Я сказал, что я еду. «Ну, если уж так хочешь, поезжай, — ответил отец. — Пойдем в трактир по старой памяти».

Молча выслушал Михаил Софронович признания сына. Как ни тяжело ему было расставаться с помощником, он, очевидно, почувствовал, что тот решился неспроста.

«А может, и в самом деле у Саши открылся талант...»

МОСКОВСКОЕ
УЧИЛИЩЕ ЖИВОПИСИ,
ВАЯНИЯ И ЗОДЧЕСТВА



Как бы положительно ни оценивать успехи самостоятельных занятий Александра Герасимова искусством в Козлове, все же его познания в области живописи были очень невелики. Разгоряченный мечтою во что бы то ни стало попасть в Училище живописи, ваяния и зодчества, молодой художник ехал в Москву, в сущности, на авось. Принимая во внимание требования к поступающим, Герасимову, конечно, трудно было надеяться сдать экзамены. А конкурс в четвертый общеобразовательный класс Училища, куда поступал Герасимов, оказался в 1903 году исключительным: на три вакантных места было восемнадцать конкурентов.

Наибольшую трудность представлял экзамен по рисунку. По условиям приема учащиеся должны были показать свои знания в рисовании с гипсов, то-есть с античных голов и фигур. Не имея в своей практике подобных упражнений, если не считать случайных набросков в школе

у Криволуцкого, Герасимов попытался всего за четыре дня до экзаменов поступить в студию А. П. Большакова. Тогда в Москве подобных художественных заведений, подготовлявших начинающих художников к экзаменам в Училище живописи, было довольно много. Но что могли дать пусть талантливому, но совершенно неопытному человеку четыре дня занятий, хотя бы и с искусным «натаскиванием» в приемах. Рука его вяло схватывала формы античных голов и фигур.

Как и можно было ожидать, рисунки с гипсов вышли у Герасимова слабыми. Это сводило на нет все его успехи по общеобразовательным предметам, и он считал себя провалившимся. Но тут помогла случайность: помимо гипсов, сверх программы, учащимся было дано задание сделать портретную зарисовку с натуры. Здесь Герасимов почувствовал себя уже смелее и увереннее. Карандашные портреты, которые он рисовал в свободное от торговых дел отца время в трактирах, на базарах, на бахчах и в деревнях, научили его верно схватывать натуру. Поставленного «живого» натурщика Герасимов передал с таким сходством и характерностью, что экзаменационная комиссия признала его вполне подготовленным для поступления в Училище живописи.

Герасимов сразу же понял, что окружающие его в Училище товарищи значительно сильнее его в рисунке и живописи, так как большинство из них имело предварительную подготовку. Он остро ощутил, что культуры, полученной в Козлове путем самообразования, явно недостаточно.

«Я поступил в Училище живописи неподготовленным,—читаем мы в воспоминаниях Герасимова.—Я это отлично понимал и потому с головой окунулся в учебу. Для меня было совершенно ясно, что технически я слабее своих товарищей, и я принялся за специальные дисциплины — рисунок и живопись. Да и умственный кругозор, я чувствовал, у меня был очень маленький. Я стал целые ночи проводить за чтением книг, пользуясь библиотекой нашей школы. Нужно сказать, что библиотека была богатейшая. Я читал беллетристику и переводную литературу, книги по вопросам искусства. В то же время я бывал на выставках и зорко следил за тем, что выставляют и чем увлекаются» [1].

[1] А. М. Герасимов. Из воспоминаний о Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Стенографическая запись, Академия художеств СССР, М., 1949.

Первые годы учения в Москве проходили для Герасимова в трудных материальных условиях. Деньги, взятые на дорогу, были вскоре же израсходованы. Помощи от отца он не получал, да тот и не обладал лишними средствами. Жить вначале пришлось с товарищами в рабочем общежитии, потом в дрянной, сырой комнате на Долгоруковской улице. Москва поражала потрясающими контрастами богатства и нищеты, сытости буржуазии и вопиющей бедности рабочих, мелких служащих, мещанства. Герасимову пришлось сократить свои потребности до минимума.

Все это, конечно, влияло на самочувствие художника, удручало его. Первые три года Герасимов чувствовал себя в Училище одиноким. Кроме того, Герасимова угнетала и сама обстановка большого, пыльного, душного города, — угнетала уличным гамом и суетой.

«Особенно было тяжело мне, — говорил художник, — после полевых дорог с ароматом цветов, после степного приволья, спанья на свежем душистом сене, теплых, тихих ночей в садах привыкать к гнилому, затхлому запаху лестниц, к пыльным московским улицам с постоянным грохотом ломовиков и проезжающих на железных шинах извозчичьих пролеток».

Курс Училища живописи Герасимов проходил в такой последовательности. В 1904 году он перешел из общеобразовательных классов в головной, в 1906 году — в фигурный, в 1907 году — в натурный, в 1909 году — в портретно-жанровый класс. Судя по протоколам Совета преподавателей и Совета Московского художественного общества, в ведении которого находилось Училище живописи, ваяния и зодчества, учение Герасимова в первые годы особенными успехами не отличалось. В 1907 году наступает поворот в его занятиях по живописи, и он получает от Училища стипендию имени С. М. Третьякова.

Как правило, все летние месяцы, вплоть до октября, Герасимов проводит у себя на родине. Но уже не узнать теперь горожанам сына Михаила Софроновича. Он совсем в стороне от торговых дел отца. Все его мысли поглощены искусством. Он дорожит каждым хорошим днем и проводит время на природе. Привязав к велосипеду ящик с красками, складной стул, а иногда и мольберт, захватив в узелке провизию, молодой художник почти каждое утро уезжал за город и пропадал там целый день. Очень любил он встречать восход солнца, наблюдать пробуждение природы.

Когда обращаешься к составу преподавателей, у которых Герасимову пришлось учиться художественным дисциплинам, то уже один перечень

его руководителей достаточно говорит сам за себя. В головном классе он занимался у К. Н. Горского и А. М. Корина, в фигурном — у Н. А. Касаткина и С. Д. Милорадовича, в натурном — у А. Е. Архипова и Л. О. Пастернака, в портретно-жанровом—у К. А. Коровина и В. А. Серова. К этому следует добавить еще дополнительные занятия пейзажной живописью у А. М. Васнецова. Многие из названных художников принадлежали к видным представителям реалистического искусства.

Однако в оценке роли и значения педагогического состава Училища живописи, ваяния и зодчества начала девятисотых годов еще до сих пор нет нужной ясности. Нам совершенно незачем преуменьшать деятельность преподавателей того времени, но мы не имеем оснований и преувеличивать, как это часто делается, роли некоторых педагогов Училища в воспитании молодых художников. От правильного представления об основах художественного образования в Училище живописи зависит верное понимание развития художников так называемой «московской школы».

Как же проходила педагогическая деятельность художественных руководителей Училища живописи и каково было их влияние на учащихся в ту смутную эпоху в жизни искусства?

Передвижник Алексей Михайлович Корин, автор картины «Больной художник», купленной Третьяковым для своей галлереи, пользовался большой симпатией у студентов. В нем привлекала русская душевность и теплота.

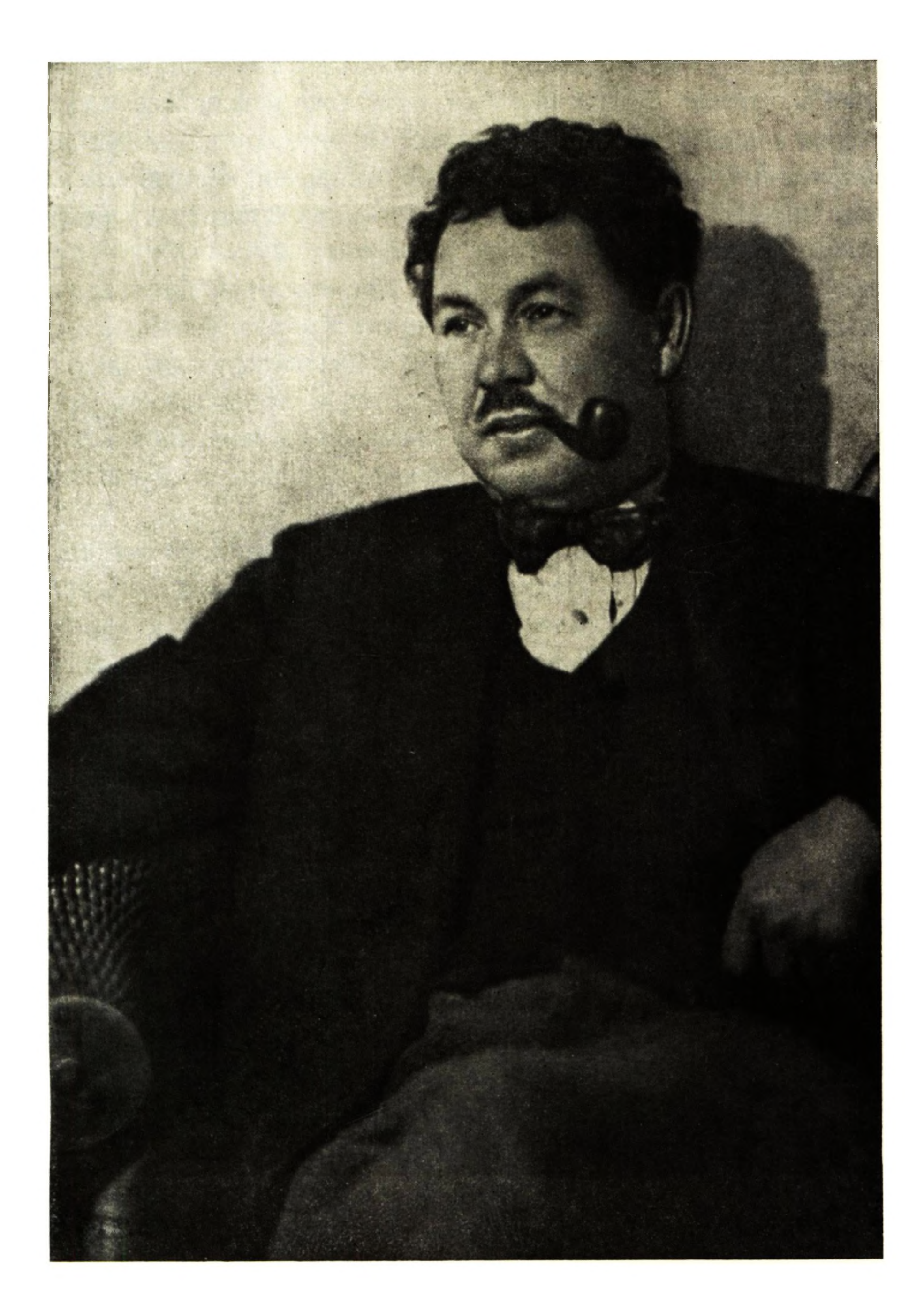
Я. Д. Минченков рассказывает о Корине-педагоге:

«Он никогда не сердился, не повышал тона, а, указывая на ошибки ученика, как будто советовался с ним о мерах для исправления недочетов, не прибегая к своему преподавательскому авторитету. Если ученик приводил веские доводы в защиту своей работы или своих особых взглядов на искусство, Алексей Михайлович, не стесняясь, соглашался с ним и говорил;

«А пожалуй, и верно, уж лучше оставьте так, как есть, а то я боюсь, чтобы не навязать вам своих взглядов и своих ошибок» [1].

Как художник Корин в те годы уже не создавал картин, а ограничивался пейзажными этюдами. В них была глубокая внутренняя красота и поэзия, но по содержанию все же это шло уже мимо большой дороги искусства.

[1] Я. Д. Минченков. Воспоминания о передвижниках, М., 1940, стр. 186.



А. М. Герасимов

Фото. 1910

Николай Алексеевич Касаткин был одним из очень глубоких и последовательных мастеров идейного искусства. Репин верно сказал о незабываемых картинах Касаткина, что они «потрясали все мыслящее и чувствующее общество». Великий русский художник считал искусство Касаткина полным «дивной формы и неожиданной обстановки».

Но как педагог, по утверждению многих учившихся у него художников, Касаткин на уроках был сух и замкнут.

Метод его обучения с постоянным теоретизированием казался студентам рационалистическим, хотя замечания и указания Касаткина и отличались меткостью, верностью анализа и были чрезвычайно полезны. Молодые художники всегда больше ценят у преподавателей их собственный пример во время занятий в классе. Сложный по характеру, Касаткин не вводил их в мир социальных проблем, которыми жил сам, не раскрывал своих идеалов.

Как художник-педагог и общественный деятель Касаткин показал себя в полную силу после Великой Октябрьской социалистической революции. Только тогда художники услышали от него в полный голос страстную исповедь о своих реалистических убеждениях в искусстве и увидели в нем активного борца против формализма[1].

Корин и Касаткин являлись руководителями начальных классов. Абрам Ефимович Архипов, профессор натурного класса, направлял молодых художников в решении колористических задач. Он, так сказать, «ставил голос» художника, и влияние его бесследно пройти не могло.

Когда бы и по какому бы случаю ни вспоминал Герасимов свои годы учения у Архипова, он всегда говорил об этом учителе с чувством глубокой благодарности. Архипов был первым крупным живописцем, в искусстве которого молодой художник почувствовал близость к своим творческим устремлениям.

«В размашистых, солнечно-воздушных этюдах, в лирической архиповской трактовке природы — воздуха, далей, воды, солнечных пятен и цветов, в его трактовке деревенского типажа и быта я нашел отклик для живописной реализации своих впечатлений детства и юности»[2].

[1] К. Ситник. Народный художник. Статья к девяностолетию со дня рождения Н. А. Касаткина. Журнал «Искусство», 1949, № 5. См. также брошюру: В. В. и Е. А. Журавлевы. Николай Алексеевич Касаткин, «Искусство», 1945.

[2] А. Скворцов. Александр Михайлович Герасимов, «Искусство», 1947, стр. 13—14.

Но влияние Архипова молодой художник испытывал не столько от его педагогических наставлений, сколько от ощущения творческой личности Абрама Ефимовича, от его живописных работ. Как педагог Архипов держался застенчиво, был молчалив. Он не часто подходил к мольбертам учеников и не баловал их своими замечаниями. Но и в редких и кратких советах и указаниях «хитрого и мягкого» Архипова, сказанных полунамеками, художники находили «попадание в самую цель» и запоминали их на всю жизнь. Герасимову памятен день, когда автор «Прачек», зорко следивший за своим учеником, сказал ему всего два слова по поводу техники в искусстве.

«В натурном классе, — рассказывает Герасимов, — я очень старался как можно лучше освоить технику живописи...

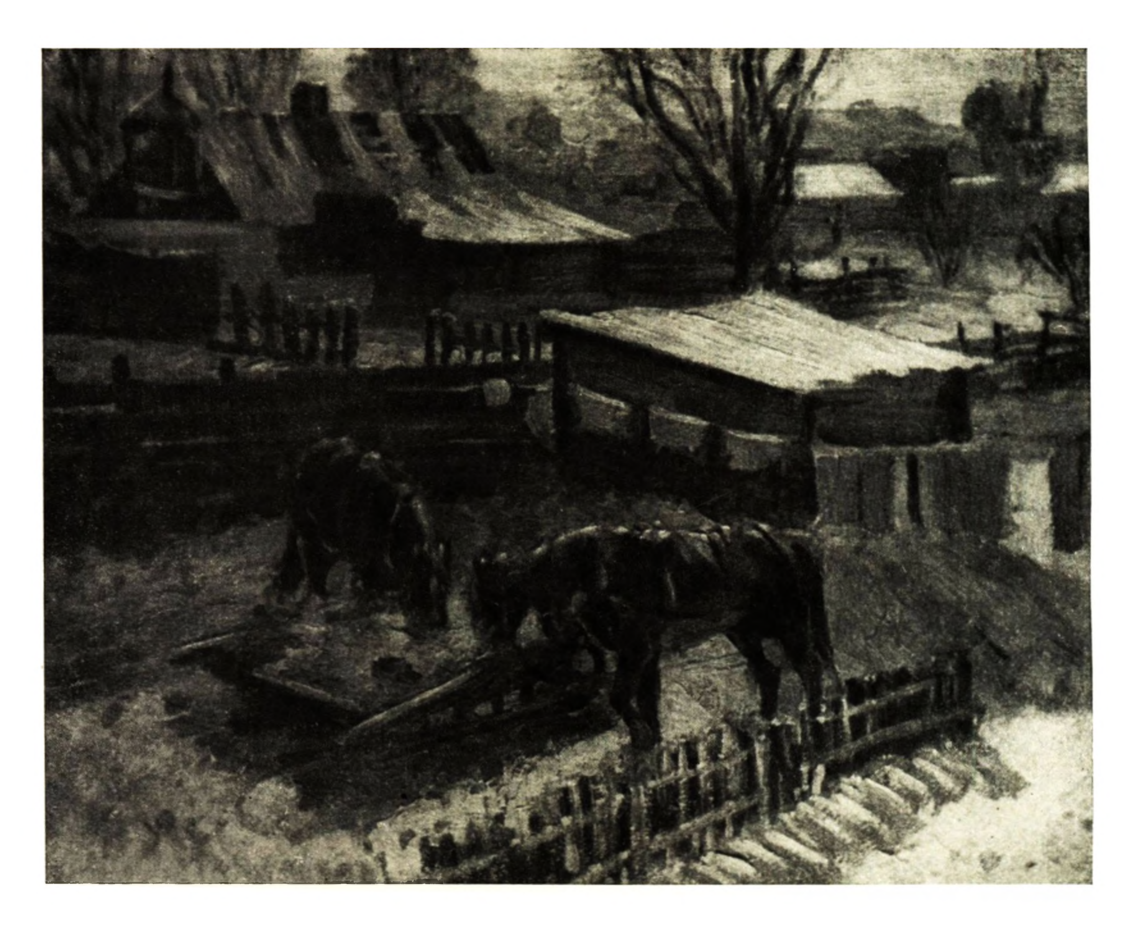
— Не в технике дело, — сказал Архипов как-то, подойдя к моему мольберту.

— А у вас есть этюд, на котором изображены надвигающиеся тучи, — это так хорошо без техники сделать нельзя.

А. Е. Архипов взглянул на меня, улыбнулся и ничего не ответил. И только уже впоследствии, много поработав и поразмыслив над сутью своего ремесла, я, как мне кажется, понял улыбку большого мастера, как бы говорившего, что техника без чувства, техника без живого отношения к своему предмету ничего не дает и дать не может и в итоге вырождается в формализм».

Но когда мы обращаемся к непосредственному воздействию искусства Архипова на творческое развитие Герасимова, нам нельзя забывать, что с начала XX века в живописи этого мастера произошли разительные перемены. Создав такие шедевры русского искусства, как «По реке Оке», «По этапам», «Поденщицы на чугунолитейном заводе», «Прачки», отмеченные глубокой идейностью, Архипов в девяностых годах показал себя как крупнейший художник-реалист передвижнического направления. Великолепные живописные качества его картин гармонически сочетались с их социальным содержанием. Но «Прачки» оказались одной из последних идейно-тематических картин Архипова.

Когда следишь за участием Архипова на выставках в десятых и двадцатых годах, то ясно видишь, как этюд и этюдная манера заменяют у него былую серьезную работу над композицией и рисунком и как увлечение техникой мазка выхолащивает сюжет. Портрет и жанровая картина уже не отличаются по исполнению от этюда, — мастер ищет прежде всего игры красочно-солнечных пятен. Мы хорошо знаем,



Дворик на окраине Козлова
Масло. 1913

к чему привело Архипова это безудержное увлечение силой краски. Все его поздние рязанские крестьянки, молодухи и девушки уже не воспринимаются каждая порознь, все они написаны единым техническим приемом, как некий живописный стандарт.

Конечно, для Герасимова не прошли без влияния такие ранние картины Архипова, как солнечная «По реке Оке» или лирически задушевный «Обратный». Однако главное внимание молодой художник сосредотачивал на новых, этюдных архиповских работах, которые «гремели» тогда на выставках Союза русских художников. Вещи девяностых годов ему представлялись уже пройденным этапом. Как и многие другие начинающие художники, Герасимов в ту пору искал для себя

живописного откровения именно в тех работах, где господствовала этюдная манера Архипова. Там, казалось ему, брызжет настоящее русское солнце, там в изобилии переливается буйная радость человека и природы, их несокрушимая жизненная сила, то-есть все то, что он сам хотел выразить в искусстве.

Мы были бы несправедливы, если бы стали полностью отрицать значение произведений Архипова указанного времени. Несмотря на этюдность, его искусство попрежнему питалось мотивами народной крестьянской деревенской жизни и среднерусской природы. Архиповские этюды всегда писались с живой природы и натуры, и реальная правда жизни, как ни отягощала ее новая манера, все же всегда сквозила в его полотнах. Полнокровная, яркая живопись Архипова несла жизнеутверждающее, мажорное начало.

И можно согласиться с утверждениями многих критиков, признававших большое значение Архипова для развития советского искусства:

«Есть что-то в творчестве Архипова, что дает ему право занять место среди художников революционной России. Радость жизни, бьющая через край жизненная энергия, здоровье и сила—все эти неизменные признаки его творчества не только не чужды нашему времени, но, напротив, после периода гражданской войны... когда освобожденные народные силы начинают свободно выходить наружу, Архипов становится нам как-то особенно близким»[1]. По верному заключению Н. М. Щекотова, «очень тонкая, очень свежая, самобытная струя в интересах нашей художественной молодежи связана с творчеством Архипова»[2]. Влияние его искусства ощутимо сказывается в живописи таких мастеров, как А. А. Пластов и другие.

Воздействие творческих приемов Архипова Герасимов испытал в сильной степени. В архиповском мазке, в его передаче света и солнечного блеска он находил ту творческую свежесть и новизну, которая, как ему казалось, хорошо передает чувства художника. Отзвуки этой архиповской живописной «стихийности» мы ясно почувствуем в искусстве Герасимова, когда он перейдет на самостоятельный путь творчества.

[1] «Общественная роль творчества Архипова». Сборник «Абрам Ефимович Архипов», изд. Государственной Академии художественных наук, М., 1927, стр. 18.

[2] Н. М. Щекотов. Архипов, как учитель реализма, Государственная академия художественных наук, М., 1927, стр. 40.

В натурном классе у Архипова Герасимов заметил в себе резкую перемену: его учитель сумел разжечь в нем творческое отношение к натуре, выявить самобытные черты художника.

«В моих этюдах, — говорит художник, — кроме сходства, никаких других достоинств не было, и я часто огорчался из-за плохих отметок. Только в натурном классе, когда я наконец сделался учеником А. Е. Архипова, это кончилось, и я почувствовал не только свою правоту как художник, но и уже некоторое умение художественно выразить то, что мне хотелось».

Для Герасимова было большим счастьем, когда к концу учебного года Архипов выставил его работы на общий просмотр.

Но если влияние Архипова способствовало проявлению в творчестве Герасимова его оптимизма и силы цвета, то оно было все же односторонним. Увлечение живописью без серьезной и длительной работы над композицией приучало к этюдной манере письма. Это обстоятельство скажется в творчестве Герасимова и подчас будет мешать ему в композиционном построении картин.

Занятия Герасимова в Училище живописи были прерваны революционными событиями 1905 года. «Кровавое воскресенье» явилось переполнившим чашу терпения народа днем, когда «была расстреляна вера рабочих в царя». Грянувший, как писал Ленин, «первый гром революционного выступления пролетариата» вызвал раскаты по всей стране.

Передовая часть московского студенчества живо откликнулась на начавшуюся борьбу с царизмом. Студенческие забастовки охватили и Училище живописи, в результате чего администрация вынуждена была 20 января прервать занятия и закрыть школу.

Как следствие «студенческих волнений» (так официально называлась забастовка студентов), переводных и выпускных экзаменов в 1904/05 учебном году не было. Герасимов, подобно всем иногородним, получил от начальства рекомендацию поехать домой. Вернувшись из Козлова в начале октября 1905 года, он застал Москву взбудораженной революционными событиями. Бастовали рабочие типографий, городского транспорта, табачных фабрик и других предприятий. Студенчество большинства высших учебных заведений встало на сторону бастующих. Аудитории превращались в места горячих политических митингов.

В своих воспоминаниях о событиях первой русской революции Герасимов пишет, что раскаты грозы 1905 года «разделили... группу учащихся на два резко противоположных лагеря».

«С одной стороны — группа детей имущих классов, учеников-франтов, белоподкладочников, а с другой — на первый взгляд разношерстная масса, которая была в тесном соприкосновении с «Ляпинкой» — «знаменитым» по тому времени общежитием бедных и неимущих студентов. В «Ляпинке» концентрировалась студенческая голытьба всех московских высших учебных заведений: там жили ученики филармонии, консерватории и нашего Училища живописи, ваяния и зодчества»[1].

«Особенно резкое и разительное разделение Училища на два лагеря, — вспоминает Герасимов, — произошло осенью 1905 года. Одна группа думала о предстоящем выпуске и о получении дипломов (это были главным образом ученики-карьеристы) и другая, подавляющая группа, требовала объявления забастовки в знак солидарности с рабочими.

Администрация школы в первой группе видела своих союзников... Здесь много поработали те, кто говорил: «искусство для искусства» или «художнику нет дела до толпы, он жрец» и т. п. Но слишком наэлектризован был воздух, чтобы эти реакционные теории могли действовать и чтобы эти жалкие попытки могли остановить исторический ход вещей.

Школа фактически не работала. Митинги по поводу октябрьского манифеста, похороны Баумана были первыми коллективными демонстрациями для нашей школы и заставили большинство забыть свои споры о взглядах на искусство.

Помню, каким гулом одобрения были встречены слова председательствующего — ученика на одной нашей решающей сходке по адресу директора школы князя Львова, неожиданно появившегося на сходке... Львов заявил, что он хочет говорить.

— Я вас запишу, товарищ, — сказал ему председатель.

Это был момент, когда администрация убедилась, что она уже не может быть больше хозяином положения. Была объявлена забастовка»[2].

28 октября 1905 года князь Львов закрыл двери Училища и предупредил специальным объявлением у входа, что доступ в помещение Училища прекращен и «всякие нарушения этого постановления будут считаться насилием».

[1] А. Герасимов. Воспоминания о революции 1905 года. «Художники о революции 1905 года» (Моор, Лансере, Юон, Любимов, А. Герасимов), журн. «Искусство», 1935, № 6.

[2] Там же.

По решению Совета Московского художественного общества, 14 ноября оба отделения Училища были уже официально закрыты. В это же время Совет преподавателей Училища решил переводные экзамены по рисованию, живописи и скульптуре произвести в феврале 1906 года.

Герасимов получил от Училища отпускное свидетельство и уехал на родину. Он пробыл в Козлове до осени 1906 года и, возвратившись в Москву, узнал о своем переводе в фигурный класс; основанием послужили сделанные им в предшествующем учебном году работы.

В период революции 1905 года Герасимов еще только начинал свое художественное образование. Естественно, что он тогда не мог принимать активного участия в борьбе идейных и художественных течений, которая развернулась в это время в училище.

Но революционные события не прошли бесследно для политического роста Герасимова и повлияли на его самосознание. Молодой художник стал на сторону демократической группы учащихся.

Формирование Александра Герасимова как художника в основном происходило в период реакции, последовавшей за поражением революции. Это было «черное» десятилетие русской общественной жизни, постыдное для большей части интеллигенции, «позорное и самое бездарное» в ее истории, по выражению А. М. Горького.

«Поражение революции 1905 года породило распад и разложение в среде попутчиков революции, — говорится в «Истории Всесоюзной Коммунистической партии». — Особенно усилились разложение и упадничество в среде интеллигенции. Попутчики, пришедшие в ряды революции из буржуазной среды в период бурного подъема революции, отошли от партии в дни реакции. Часть их ушла в лагерь открытых врагов революции, часть засела в уцелевших легальных обществах рабочего класса и старалась свернуть пролетариат с революционного пути, старалась дискредитировать революционную партию пролетариата...

Наступление контрреволюции шло и на идеологическом фронте. Появилась целая орава модных писателей, которые «критиковали» и «разносили» марксизм, оплевывали революцию, издевались над ней, воспевали предательство, воспевали половой разврат под видом «культа личности».

В области философии усилились попытки «критики», ревизии марксизма, а также появились всевозможные религиозные течения, прикрытые якобы «научными» доводами.

«Критика» марксизма стала модой.



Быки. Этюд
Масло. 1928

Все эти господа, несмотря на всю их разношерстность, преследовали одну общую цель — отвратить массы от революции»[1].

Приведенная характеристика как нельзя более точно и ярко выражает сущность реакционного мракобесия и ренегатства, мутными волнами разлившихся в литературе и искусстве тех лет.

Творческое созревание Александра Герасимова проходило именно в то время, когда декадентство открыто выступало на стороне контрреволюции. Усилилась «тяга к философскому идеализму». Это был период,

[1] «История Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков). Краткий курс», 1945, стр. 96—97.

когда, по выражению А. А. Жданова, «на свет выплыли символисты, имажинисты, декаденты всех мастей, отрекавшиеся от народа, провозгласившие тезис «искусство ради искусства», проповедовавшие безыдейность в литературе, прикрывавшие свое идейное и моральное растление погоней за красивой формой без содержания. Всех их объединял звериный страх перед грядущей пролетарской революцией»[1].

Культ разнузданной и все позволяющей себе личности сочетался с проповедью пессимизма, верой в потусторонний мир, стремлением уйти от действительности. По утверждению Ленина, мистицизм выступал как «облачение контрреволюционных настроений»[2]. Мотивы смерти, тоски, одиночества и обреченности составляли содержание сочинений большинства «модных» писателей десятилетия. Декадентство породило и изломанную, болезненную, вычурную манеру творчества, далекую от простоты и жизненности языка писателей-реалистов.

Нас уже не интересуют сейчас групповые оттенки всех этих модных декадентских течений, их споры и дискуссии, заполнявшие тогда страницы журналов. Нам важно отметить общие черты такого искусства — его крайний индивидуализм, выставление напоказ интимно личных, мизерных переживаний, аморальность. Подобным индивидуализмом, рожденным на почве реакции, была пропитана поэзия Бальмонта, Сологуба, Гиппиус, проза Леонида Андреева, Арцыбашева, ренегатов Ропшина и Винниченко и многих, многих других. Арцыбашевский Санин, прожженный себялюбец и садист, являлся завершающим изображением процесса духовного распада буржуазной интеллигенции.

Однако в литературе, вопреки свистопляске декадентов, развивалось в это время творчество Горького, Короленко, Серафимовича и целого ряда прогрессивно-демократических писателей из группы «Знание». Их произведения разоблачали самодержавие и буржуазно-помещичий строй государства. Они зажигали верой в грядущую победу народа, подготовляли общественную мысль к близкому подъему революционных сил.

Самый сильный удар по реакционной, идеалистической философии отступников марксизма и мракобествующих эстетов-индивидуалистов нанесла Коммунистическая партия и прежде всего выступления в печати В. И. Ленина. То, что сделано в этом отношении Лениным, поистине

[1] А. Жданов. Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград», 1952, стр. 8—9.
[2] В. И. Ленин. Соч., т. 31, стр. 11.



Полевые цветы

Масло. 1950

громадно. Своими статьями о партийности литературы, о разоблачении поповской, «веховской» идеологии, о значении творчества Л. Толстого Ленин наносил сокрушительные удары по буржуазному индивидуализму, призывая писателей «...вырваться из рабства у буржуазии и слиться с движением действительно передового и до конца революционного класса» [1] — пролетариата.

В работе «Партийная организация и партийная литература» Ленин обосновал принципы партийности и народности новой, открыто связанной с пролетариатом литературы. «Это будет свободная литература, потому что не корысть и не карьера, а идея социализма и сочувствие трудящимся будут вербовать новые и новые силы в ее ряды. Это будет свободная литература, потому что она будет служить не пресыщенной героине, не скучающим и страдающим от ожирения «верхним десяти тысячам», а миллионам и десяткам миллионов трудящихся, которые составляют цвет страны, ее силу, ее будущность». [2]

Обстановка в изобразительном искусстве периода реакции была еще сложнее, чем в литературе.

Антинародные течения в изобразительном искусстве находят свое выражение в организации целой группы художников, объединившихся уже в самом конце XIX века вокруг журнала Дягилева и Бенуа «Мир искусства».

На страницах «Мира искусства» началось поругание реалистической живописи передвижников и вводилось в принцип идеалистическое понимание искусства, которое и противопоставлялось материалистическим и демократическим принципам эстетических воззрений Белинского, Добролюбова и Чернышевского. В творческой деятельности этой группы петербургских модернистов на первое место была выдвинута апологетика прошлого из быта аристократии и дворянства.

Влияние петербургского журнала «Мир искусства» распространялось и на Москву. Но антиреалистические направления в живописи выступали здесь в иной форме. В Москве получил распространение тот декаданс, в основе которого лежало увлечение импрессионизмом.

С 1906 года довольно значительная часть московских художников группируется вокруг журнала «Золотое руно», который издавал миллионер Рябушинский, не жалевший денег для пропаганды антинародного

[1] В. И. Ленин. Соч., т. 10, стр. 31.
[2] Там же, стр. 30—31.

искусства. В 1907 году «Золотое руно» организует выставку «Голубая роза», а в 1908 году — выставку «Венок». Мистические переживания становятся основой творчества художников, принимавших участие в этих выставках, типичных «патологических индивидуалистов».

В эти годы сторонники формалистического направления с исключительной интенсивностью пропагандируют упадочную французскую живопись. В это время растут музейные «богатства» таких миллионеров, как Щукин и Морозов. Собранные ими картины западноевропейских декадентов отравляли сознание молодых художников.

В Москве появляется группа русских сезаннистов, организовавшихся в 1910 году в общество «Бубновый валет». В 1912 году от «Бубнового валета» откололась группа художников, устроившая свою выставку под эпатирующим названием «Ослиный хвост».

Убийственную критику явлений московского декадентства дал еще В. В. Стасов. В своей последней статье, написанной незадолго до смерти, он утверждал, что «Москва нынче истинное гнездо русского декадентства».

«Повсюду, во все стороны разбегается обычный декадентский мир, давно нам известный со всеми его безобразиями форм и изображений, со всею нелепостью фигур, лиц и движений, со всеми чудовищностями и безумными капризами красок...

Любезнейшие, милейшие, фаворитнейшие задачи декадентских живописцев — какие-нибудь самые нелепые, туманные легенды и фантазии, в которых никакого толку невозможно добраться. Ведь глубочайшее убеждение декадентства то, что содержание, смысл, жизнь, существующее — все то для искусства лишнее, ненужное; всякое содержание только вредно для искусства. Нужно и интересно только то, чего нет на свете и что только выдумано из головы живописцами.

Но при этом важнее всякой выдумки и всякого каприза для декадентов забота о краске. Картина служит у декадентов более всего для проявления именно только каких бы то ни было сочетаний и сопоставлений их. Баловство красками, капризы и шалости ими — первейшая для него заслуга. Горы, леса, долины, деревья, воды — все это ничто само по себе. Важно только то капризное, то фантастическое, то небывалое, что он из них придумает состряпать и склеить...»[1]

[1] В. В. Стасов. Наши нынешние декаденты. Избранное, т. I, «Искусство», 1950, стр. 411—412.

Стасов заканчивает статью уверенностью, что русское искусство освободится от бреда декадентов.

«Но ведь не вся же художественная Россия состоит только из паралитиков... У нас уже есть целая масса людей, которые ...смотрят вдаль с упованием и надеждой и готовят ему (искусству. — *М. С.*) задачи народные, общественные, такие, что потребны для масс и возросших личностей».

Упадочным, декадентским течениям противостояли художники реалистических направлений, то есть Товарищество передвижных выставок и Союз русских художников.

Было бы неверным утверждать, что русская живопись предреволюционных лет состояла из одних декадентов. Количество художников-реалистов было довольно значительно. Если на передвижных выставках старые реалисты-демократы, как И. П. Богданов, В. Е. Маковский, В. М. Максимов, Г. Г. Мясоедов, уже не давали значительных картин и ограничивались показом легких жанровых сценок и пейзажных этюдов, то зато появлялись произведения с актуальным общественным содержанием таких молодых художников, как Лукиан Попов, А. В. Моравов. Это было время расцвета творчества В. Н. Бакшеева, В. Н. Мешкова, К. Ф. Юона, В. К. Бялыницкого-Бируля, П. И. Петровичева, Л. В. Туржанского. Все это были приверженцы реализма в искусстве, носители демократических традиций, певцы своей родины. Наличие группы художников-реалистов помогало молодым поколениям осознавать порочность декадентских течений.

Но, конечно, на выставках передвижников десятых годов все же заметно ощущался спад большого искусства. Союз русских художников пытался «живописностью» и отказом от сюжетности заменить реализм передвижников. В основе живописи многих мастеров Союза русских художников лежал этюдизм. Художники этого очень популярного тогда объединения были далеки от работы над композицией и сюжетностью. Они стояли в стороне от актуальных общественных задач, и их живописное «новаторство» осталось в значительной степени пустоцветом. Такие крупные мастера Союза, снискавшие ему славу, как А. Е. Архипов, С. В. Виноградов, К. А. Коровин, Мих. Яковлев и другие, в этот период увлекались буйностью мазка, передачей силы первого впечатления натуры, не заботясь об общественном смысле своего искусства. Преобладающими мотивами на выставках Союза были, с одной стороны, усадебные интерьеры и далекая старина, с другой — поэтизация старой, убогой деревни.



Бобылиха
Масло. 1913

В этой сложной обстановке происходило развитие живописного дарования Герасимова и складывались его творческие взгляды.

С самого начала обучения в Училище живописи молодой художник стремится к реализму. В ученическом сочинении Герасимова можно найти строки, в которых достаточно ясно выражается творческое credo молодого реалиста. Страстный поклонник Гоголя пишет, что художественность гоголевских картин природы обуславливается прежде всего сильной и горячей любовью к ней автора. «Без такого чувства вряд ли можно было бы сделать что-нибудь подобное». Герасимов удивляется

тонкой наблюдательности Гоголя и его умению подметить «малейшую черточку характера живого типа». Особенно поразило его одно из писем Гоголя к матери, в котором он просит описать наряд сельского дьячка, начиная с его обуви и кончая табакеркой. «Мне казалось, — говорит Герасимов в своем сочинении, — что так подробно описывать характеры людей какого-нибудь общества и их отношение ко всему окружающему можно только в случае, если автор всю свою жизнь провел среди них».

В слоге Гоголя, в том, как он передает все виденное и пережитое, Герасимов чувствует силу мастерства и умение возвысить предмет. «Там, где автор передает народную речь, его слог речи поражает своей простотой и безыскусственностью».

В творческом развитии Герасимова немалое значение имели сокровища русской национальной живописи, собранные П. М. Третьяковым. Громадное впечатление на Герасимова производил своим мастерством И. Е. Репин. Из картин великого русского живописца его особенно потрясли «Запорожцы».

«В «Запорожцах», — говорит Герасимов, — мне больше всего нравилось то, что в этих людях чувствовалась сила и в их жилах текла настоящая горячая кровь. Увлечение «Запорожцами» происходило, вероятно, потому, что я в искусстве, как и в жизни, всегда любил и до сих пор страшно люблю все то, в чем много темперамента, силы, здоровья и солнца».

Однако следует сказать, что по-настоящему глубоко и серьезно Репина, Сурикова и других передвижников Герасимов стал понимать несколько позднее. Симпатии Герасимова тяготели к мастерам, группировавшимся вокруг Союза русских художников. Картины и этюды Архипова и К. Коровина прежде всего волновали его творческое воображение, их искусство представлялось Герасимову наиболее отвечающим его интересам.

Сильное воздействие на Герасимова имели и пейзажные работы Туржанского, так проникновенно передававшего русскую землю и наш холодный Север. Художника особенно восхищала картина Туржанского «Талый снег с черноземом». «Никто, кроме него, — писал Герасимов по поводу этой картины, — до настоящего времени не умеет так поэтически верно передавать нашу северную весну с черноземом, который выглядывает из-под растаявшего, по-весеннему рыхлого, ноздреватого снега».

В 1909 году Герасимов закончил натурный класс и перешел в портретно-жанровый, где его учителями стали Серов и Константин Коровин. Учение у Валентина Александровича Серова оказалось недолговременным, так как Серов в том же году ушел из состава преподавателей Училища. Он покинул школу из-за отказа попечителя школы, генерал-губернатора, разрешить посещать классы скульптору Голубкиной, связанной с революционным движением, за которую он ходатайствовал. Но и то немногое, что успел получить Герасимов от общения с этим мастером, оставалось прочным и сильным. Герасимова, как и других, привлекала высокая требовательность Серова к искусству. Валентин Александрович бичевал верхоглядство в искусстве, учил серьезному анализу натурных постановок. Как портретист, он требовал от молодых художников понимания характера человека, проникновения в его внутренний мир.

Герасимов хорошо запомнил советы Серова о важности рисунка для живописи, его предостережение от спешки в работе.

— Умейте писать долго, — говорил Серов. — Краски — частное дело, а рисунку надо учиться.

Дисциплина творческого труда, вдумчивое отношение к портретируемому человеку, к рисунку и тону — вот что было новым для Герасимова в портретном классе, и как ни коротка была его встреча с Серовым, она не прошла бесследно для его творчества.

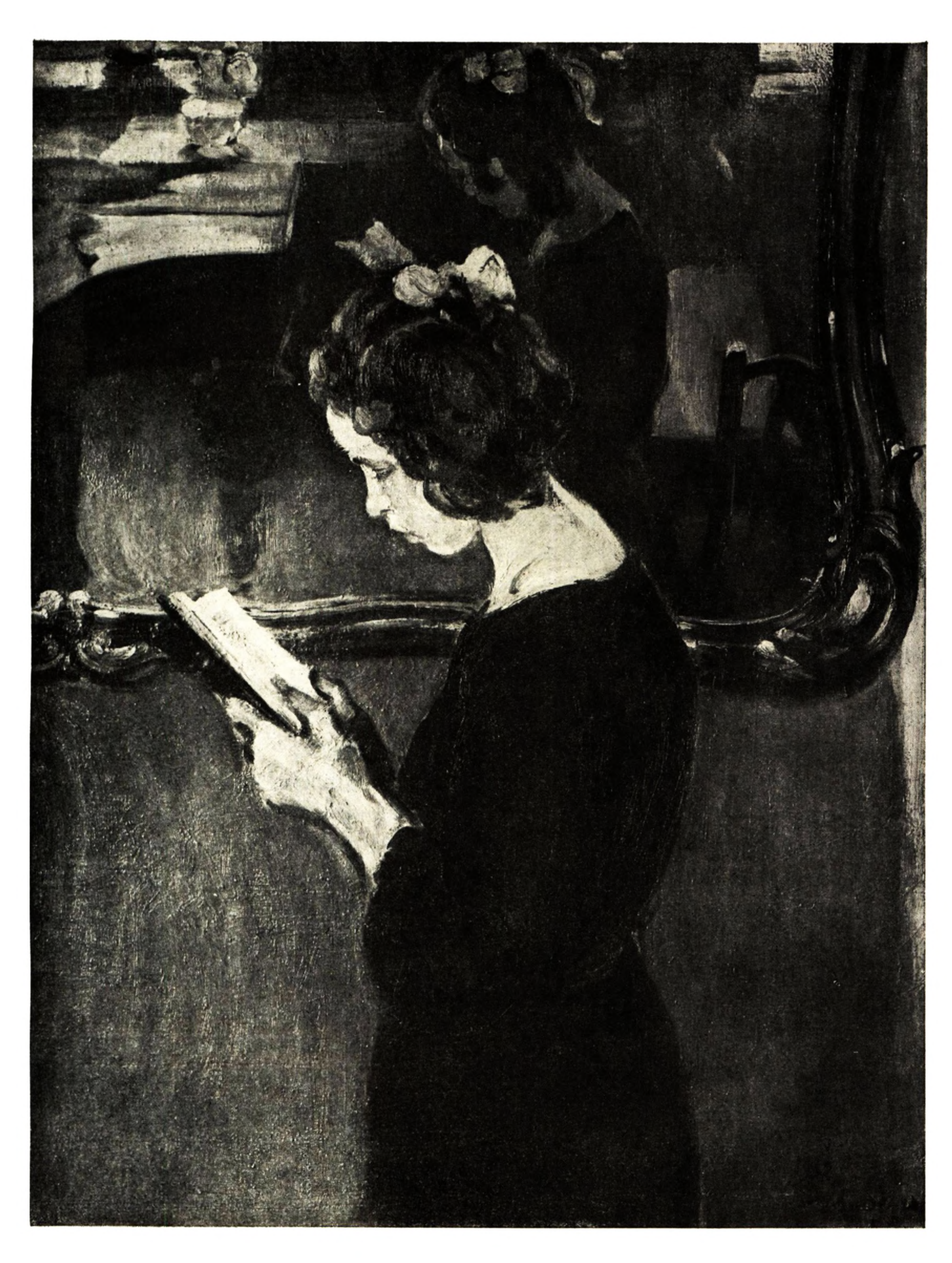
После Архипова учителем Герасимова оказался Константин Алексеевич Коровин, у Коровина он учился шесть лет.

Константин Коровин... Сколько художников пленил собой этот яркий талант, и скольких увел своим «первым трепетом» этюда от длительной и серьезной работы над композицией и сюжетом картины.

Коровин был в то время кумиром увлекающейся «живописностью» молодежи.

Живописный талант Коровина ценили и такие мастера, как Репин, Поленов, Серов, Нестеров. В воспоминаниях последнего мы находим характеристику тех качеств Коровина — человека и живописца, которые привлекали к нему людей.

«Все в нем жило, копошилось, цвело и процветало. Костя был тип художника, неотразимо действующего на воображение, он «влюблял» в себя направо и налево, никогда не оставляя места для долгой обиды, как бы ни было неожиданно им содеянное. Все его «качества» покрывались его особым, дивным талантом живописца...



Портрет дочери

Масло. 1932

Костя — профессор Училища живописи, где под его руководством заканчивает школу ряд талантливых учеников. Правда, Костя — редкий гость в своей мастерской, но и редкие его посещения — праздник для учеников; он блестящий, остроумный собеседник, его советы, образы необычны и незабываемы. Костя участвует на выставках «Мира искусства» и «Союза русских художников». Он и там и тут желанный гость. Блестящий живописец, он работает как бы играючи, и все же часто то, что он делает, столь пленительно, что любуешься им созданным с великим наслаждением»[1].

Воспоминания о Коровине Герасимова не противоречат отзыву Нестерова, — они дополняют нестеровскую характеристику конкретными деталями.

«Коровин являлся в класс в месяц раза два на четверть часа. Приходил он одетым по французской моде. Знал себе цену. Считалось за счастье, к кому Коровин подойдет. Слова его ценились на вес золота; если он скажет, это уж верно»[2].

Нам сейчас кажутся странными эти признания молодых художников о «золотой цене» коровинских слов по поводу искусства, но они становятся понятными в обстановке того времени.

О чем беседовал Коровин? На что он обращал внимание в работах своих учеников?

В мастерской Коровина молодые художники, конечно, не слышали о необходимости вкладывать в свои произведения содержание, брать темы, близкие и нужные народу. Живописный эстетизм Коровина совершенно обходил социальные вопросы в искусстве. Все внимание учащихся направлялось на выработку живописного «тушэ», гибкости кисти, умения красиво и темпераментно положить мазок, зажечь им свет, усилить колористическое напряжение. Подобные советы, бесспорно, имели свою пользу. Но все это воспитание «чувства цвета» не соединялось с идейно-сюжетными задачами, вследствие чего немалая часть коровинских воспитанников приобретала манерничание живописностью.

Прозанимавшись у Коровина два года, Герасимов должен был уже кончать Училище. Ему оставалось писать дипломную картину, но он

[1] М. В. Нестеров. Костя Коровин. «Давние дни. Встречи и воспоминания», М., 1941, стр. 75—77.

[2] А. М. Герасимов. Мой творческий путь. Стенографическая запись доклада 25 февраля 1947 года.

чувствовал, что у него еще нет должного мастерства и что ему еще нужна дополнительная учеба по живописи. Герасимов обратился к Коровину с просьбой разрешить ему заниматься в его мастерской неофициально. Коровин ответил, что может это сделать при условии, если он будет продолжать числиться в Училище. Герасимов решил поступить на архитектурное отделение. Он был принят туда на второй курс, и тогда Коровин дал ему согласие на работу в своей мастерской.

О занятиях у Коровина в 1912—1915 годах Герасимов рассказывает:

«Когда мест не было, я ставил свою натурщицу и работал. Таким образом я проработал у Константина Алексеевича еще четыре года. Когда я был у него официальным учеником, он обращал мало на меня внимания. При новых же условиях в первый же год его отношение стало другим. Я хорошо помню, как Коровин посадил натурщицу на новый сосновый сундук. Разницу в тонах между деревом и телом мне удалось схватить. Коровин вдруг остановился около меня, посмотрел и сказал: «Знаете, что-то проснулось в вас. Это интересно. А то я как-то смотрел на вас неуверенно».

И еще одну натурщицу я писал у Коровина, поставил на свой счет. Очень красивая была натурщица, стояла она на табурете, на который был положен пегий телячий мех. Коровин мне сказал: «За этюд этой натурщицы вы просто герой!»

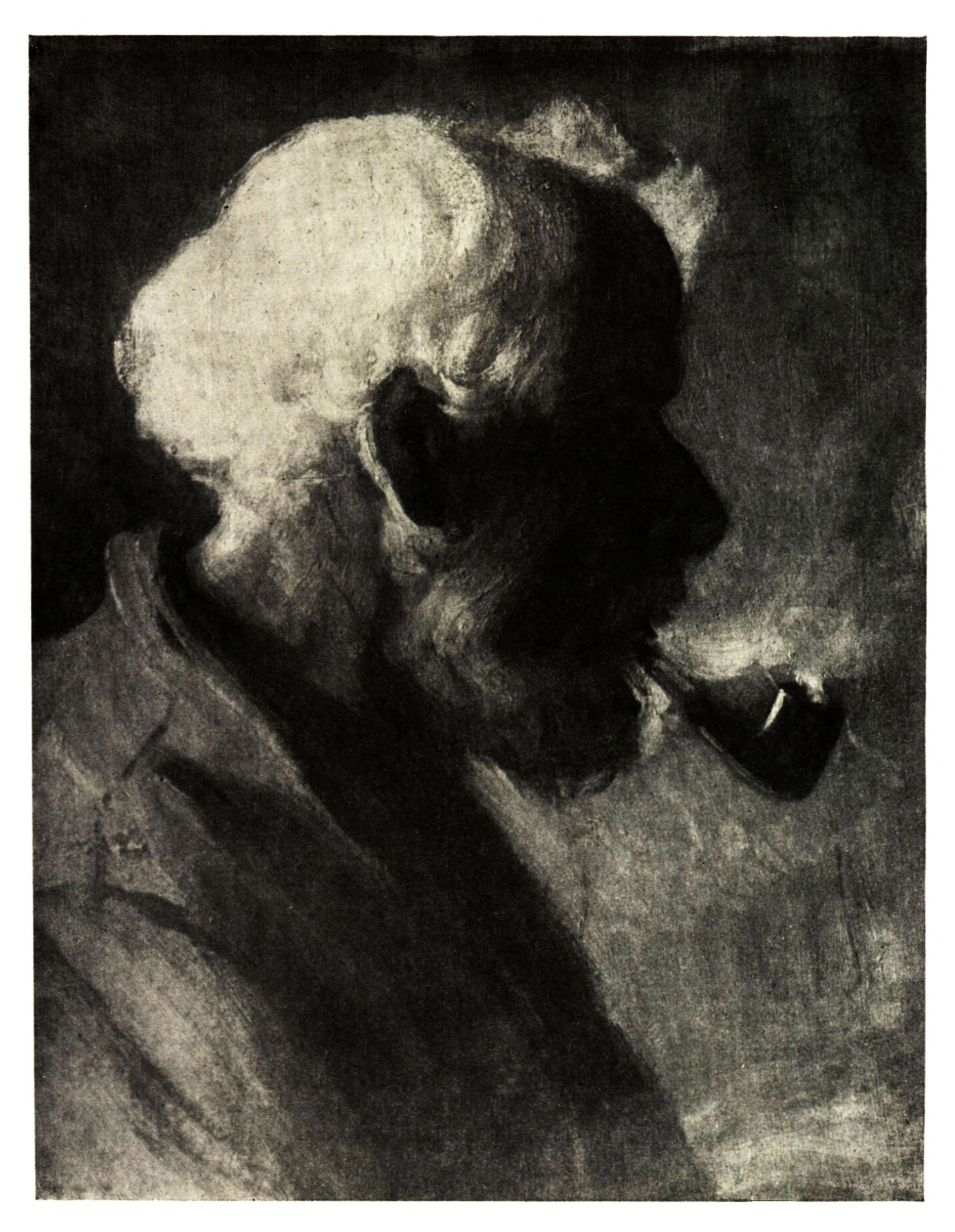
Любопытно, что Коровин враждебно относился к крайним формалистическим направлениям в живописи, и особенно к мистикам и сезаннистам, не говоря уже о футуристах. Герасимов помнит, как в мастерской Коровин говорил своим ученикам по поводу выходок представителей модных течений:

«Вы думаете, это художники-эстеты, это просто сволочь!»

Когда в Училище хлынули апологеты абстрактной живописи и космополитизма, Константин Алексеевич ясно почувствовал гибельные последствия их влияния и признавал трудность начавшейся борьбы с ними.

— Вот вы слышите — скрипка играет, — говорил он, — и рядом в ведро нещадно бьют железом. Ну разве не заглушит этот противный треск и шум нежного звука скрипки? Так сейчас и в нашем искусстве.

Но, конечно, все это были только слова. И Стасов был вполне прав, когда, признавая коровинский талант, писал:



Старик с трубкой

Масло. 1929

«Какая странная, ненадежная натура! А ведь преспособный человек. Он готов употребить свое дарование на что ни попало, что ни велят, что ни закажут»[1].

Жертва легковесного отношения к назначению таланта, Коровин сам неоднократно признавался в недостатках своего художественного труда. Герасимов вспоминает, что Коровин в минуту откровенности жаловался в мастерской ученикам на свою судьбу.

— Вот умру я, и, кроме моих этюдов, ничего не останется. Ничего серьезного я не сделал. Театр, деньги, театральная публика отвлекли меня от серьезной работы.

Отдавая должное художественным талантам Архипова и К. Коровина и роли их в его воспитании, Герасимов, будучи уже в зрелом возрасте, все же не раз вынужден будет заявлять, что полной школы, необходимой художнику, Училище живописи не дало.

«Настоящей школы, полной муштровки мы не получили. Кто из нас хорошо знает анатомию? А разве мы в совершенстве, как требует пластическое искусство, владеем перспективой? То же самое приходится сказать и о рисунке, — наши пальцы не развиты упражнениями так, как их развивают музыканты — пианисты или скрипачи. Для многих из нас страшно трудная вещь — переход от этюда к картине. Начинаешь писать картину и иногда останавливаешься перед вопросами, которые, казалось, должны были решаться незаметно, само собою»[2].

Испытав на себе через Коровина влияние импрессионистов и долгое время разделяя теорию «обогащения» импрессионизмом живописи, Герасимов в конечном итоге признал вредность импрессионистической этюдной манеры письма. То, что сказал художник об импрессионизме уже будучи президентом Академии художеств СССР, является его окончательной оценкой и творческого метода К. Коровина:

«Работа с натуры художника-реалиста и художника-импрессиониста отличается одна от другой тем, что для импрессиониста первый этюд будет конечной целью, а для реалиста — только начальной ступенью, за которой должен последовать сложный и детальный процесс изучения материала к задуманной картине.

[1] В. Стасов. Декаденты в Академии. Избранные сочинения в двух томах, т. I, «Искусство», 1937, стр. 336.

[2] А. М. Герасимов. Мой творческий путь. Стенографическая запись доклада 25 февраля 1947 года.

Весь вред, который принес нам импрессионизм, заключается в том, что многие из художников остановились на первом моменте, превратили его в самоцель и забыли конечный итог своего творческого замысла. И еще одно различие между реализмом и импрессионизмом. Художник-реалист берет не случайные явления, а только те, которые ему нужны по его идейному замыслу. Импрессионист же фиксирует явления случайные, то-есть все, что он видит в данный момент, здесь у него и начало и конец творчества»[1].

Развитие искусства Герасимова в советский период убедительно покажет нам, как упорно преодолевал он импрессионистические пережитки в своем творчестве и совершал путь от этюдности к законченной сюжетной картине.

[1] А. Герасимов. Заключительное слово на III сессии Академии художеств СССР. «Академия художеств СССР. Третья сессия. Вопросы теории и критики советского изобразительного искусства. 24 января — 1 февраля 1949 г.», изд. Академии художеств СССР, 1949, стр. 182.

НАЧАЛО ТВОРЧЕСКОЙ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ



Первые шесть лет пребывания в Училище живописи Герасимов не выступал публично со своими работами, если не считать одного этюда на выставке 1907 года. Лишь в 1909 году, после занятий в классе Архипова, художник решил участвовать на ученических выставках. Но здесь ему предстояла жестокая борьба с членами жюри, состоявшего из большой группы формалистов, которые бойкотировали работы художников реалистического направления. В этой борьбе Герасимов показал себя стойким и принципиальным противником декадентского и футуристического искусства; он поднял на борьбу против буржуазных эстетов и космополитов целую группу молодых художников-реалистов. Победа осталась за последними.

История этой борьбы чрезвычайно интересна и поучительна. В итоге принципиальных схваток молодые художники-реалисты творчески окрепли, и монополия декадентов дала серьезную трещину. Борьба за право

выставлять реалистические работы на ученической выставке шла в трудных и неблагоприятных для реалистов условиях, когда сочувствие «покровителей» тогдашнего искусства было на стороне формалистов. Отдельные участники событий 1909—1915 годов в Училище живописи, происходивших в связи с устройством ученических выставок, оказались активными борцами с формализмом и после Октябрьской революции.

Ученические выставки Московского училища живописи, ваяния и зодчества имели важное значение для начинающих художников. Возникшие при содействии Перова и Саврасова в 1872 году, то есть в одно время с передвижными, они вначале и существовали как ученические отделы последних, а с 1879 года выделились в самостоятельные выставки. Москва хорошо знала дни вернисажа выставок ученических картин и этюдов, традиционно открывавшихся в рождественские праздники. Выставки пользовались большой симпатией общества, вызывали отклики в печати. На этих смотрах учащиеся проверяли свои достижения и недостатки. Выставки создавали свою художественную атмосферу, возбуждали всевозможные споры и способствовали активизации творческой мысли. Отдельные лучшие произведения молодых художников нередко с ученической выставки переходили на передвижные, и имя учащегося попадало в каталог передвижников на правах экспонента.

Но ученические выставки были не только смотром молодых талантов, — они были и источником материальной поддержки учащихся. Многие работы с выставки покупались любителями и меценатами. П. М. Третьяков регулярно посещал эти выставки, и было немало случаев, когда купленные им ученические акварели, рисунки или этюды маслом попадали на стены его галлереи. Так было с ученической картиной Левитана «Осенью в Сокольниках». После Третьякова с подобной же миссией приходили на ученические выставки В. А. Серов и И. С. Остроухов, бывшие членами Совета галлереи.

«Ученические выставки за 25 лет своего существования, — писал в 1902 году С. Глаголь, — выдвинули столько славных имен, что усомниться в значении их и для учеников, и для Училища, и для самого русского искусства невозможно. Эти выставки поставили Училище на большую высоту. Эти выставки наглядно доказали, что Училище всегда шло в первых рядах русского искусства»[1].

[1] С. Сергеевич (Сергей Глаголь). К двадцатипятилетию выставок картин учеников Училища живописи, ваяния и зодчества, М., 1902.



Рябинка
Масло. 1937

Администрация Училища не вмешивалась в организацию ученических выставок. По установленным правилам устройством их ведали ученики натурного класса, поскольку они уже считались подготовленными к началу самостоятельного творчества. Для отбора вещей молодые художники избирали специальные жюри.

В 1907—1908 годах, когда в связи с политической реакцией формалистические течения в Училище живописи резко усилились, натурный класс выделил для устройства выставок восемь человек, которые одновременно стали и членами жюри. Все они оказались сторонниками антиреалистических направлений и имели целью придать выставкам формалистический характер. Их поддерживали декадентские журналы и часть газет; эта поддержка усиливала активность формалистической группы учащихся. Крикливые, искажающие натуру, уродливые картины этих художников поднимались жюри на щит, а работы тех, кто разделял реалистические взгляды на искусство, отсеивались полностью.

Ориентация жюри молодых художников на «новаторство» в искусстве нашла свое отражение даже в обложке каталога ученической выставки. На обложке 1908 года был изображен сидящий перед мольбертом совершенно голый человек, но в галстуке и с палитрой в руке. По мысли членов жюри, это знаменовало собою «пощечину общественному вкусу».

Решаясь выступить со своими работами, Герасимов отчетливо сознавал, что жюри его ни под каким видом не пропустит. Относившийся резко враждебно к упадочной живописи парижской ориентации, особенно к сезаннистам и поклонникам Матисса, он третировался группой эстетов и формалистов.

Как ни старались поклонники формалистической живописи узурпировать права на организацию ученических выставок, все же недовольство несправедливыми действиями жюри по отбору работ стало принимать острые формы. Осенью 1909 года дебаты о том, какой должна быть новая выставка, приняли самый бурный характер. Начались специальные по этому вопросу сходки учащихся, на которых Герасимов и решил выступить во главе группы учеников реалистического направления.

«Трудно мне было, — вспоминает он об этом времени, — с запасом здоровых сил воспринять все творившееся на художественном фронте. Почему я должен был считать вкусы «левых» художников выше моего вкуса? Какие могли быть к этому основания? Почему я не имел права восторгаться запахом поля с душистыми цветами больше, чем запахом



Улица в Козлове (Старый Козлов)
Масло. 1913

французских изысканных духов, которые являлись темой многих лирических стихотворений, вероятно, с легкой руки модного тогда Гюисманса?..

А кто были членами жюри?.. Около их картин постоянно можно было слышать такие возгласы: «Ах, это что-то волнующее», или «Ах, здесь что-то нездешнее», «Ах, это почти француз», или «Этот идет от Сомова, от Бердслея, от Матисса или Сезанна». Слушая такие реплики, я думал: «А я иду от степей широких, от вольного ветра, от коней лихих и троек, от земли сырой». В своей наивности я забывал, что Кольцов и Никитин были уже не в моде, что мало кому нужны были эти стихи о степях, о вольном ветре, а модными и популярными были «Цветы зла» Бодлера и наряду с этим многое другое, что теперь вспоминается, как невероятный анекдот, как злая шутка или неумная выдумка».

Чтобы представить себе сходки учащихся Училища живописи, надо прежде всего уяснить социальный состав учащихся. В воспоминаниях о событиях 1905 года Герасимов дал отдельным группам студентов живописного отделения яркие, образные характеристики.

«Одетых безукоризненно среди них единицы. Мы звали последних тогда «женихами от живописи». Они всегда на выставках сопровождали нарядно одетых дам и часто преуспевали именно как женихи. Для учебы у них оставалось мало времени, да для них это и не было важно (кри-

ком моды был Матисс, Брак и пр. — тут не столько нужна была учеба, сколько надо было быть в курсе моды, — и только!).

Вот молодой человек — блондин: волосы закрывают уши, громадный галстук и потертая бархатная блуза; он бледен, под глазами большие темные круги. В живописи он поклонник Борисова-Мусатова и Сомова, в литературе — «Цветов зла» Бодлера и «Портрета Дориана Грэя» Оскара Уайльда. Он уверен, что это только вопрос времени, когда человечество падет ниц перед ним; вопрос только в том, когда это «бедное человечество» поднимется до него, так как он ни за какие «сокровища мира» не опустится до толпы»[1].

Но в массе учащихся все же преобладали неимущие студенты.

«Массу эту, — писал Герасимов, — составляли те самые разночинцы, для которых в то время все обстоятельства складывались так, что они затрудняли учебу.

Масса эта чаще всего не имела денег на обеды, а костюмы у них были такие, что их трудно и описать. Пиджаки, рубахи, косоворотки чередовались с потертыми до невозможности форменными тужурками... Верхом щегольства являлся целлулоидовый воротничок и истрепанный галстук.

Резким пятном на этом фоне выделялась красная рубаха одного ученика, в высоких сапогах с подковами»[2].

Ученик в красной рубахе-косоворотке и подкованных сапогах — сам Герасимов.

Что же касается уровня культуры и убеждений учащихся, то они были весьма различны. Эпоха буржуазного индивидуализма способствовала порождению самых противоречивых групп и группочек.

«Здесь были и марксисты, и поклонники Ницше, который в то время был в моде, были и такие, «убеждением» которых являлись стихи Бальмонта и других символистов... Некоторые совершенно серьезно спорили, что лучше: древнее буддийское учение иогов или ортодоксальная церковь...»

Когда начались сходки по поводу организации новой ученической выставки, страсти учеников были уже достаточно накалены предшествующими спорами и разговорами в столовой, в курилке, в коридорах.

[1] А. Герасимов. Воспоминания о революции 1905 года. «Художники о революции 1905 года» (Моор, Лансере, Юон, Любимов, А. Герасимов), журн. «Искусство», 1935, № 6.

[2] Там же.

В пылу молодости отдельные выступления принимали резкие формы, и Герасимов оказался участником крупной ссоры, которая едва не стоила ему исключения из Училища. Его спасла лишь активная защита Коровина.

Как происходила борьба за выставку на этих сходках в условиях такого противоречивого состава учащихся?

«Момент борьбы, — вспоминает Герасимов, — начался с обычной сходки учащихся, на которой выбиралось жюри и распорядители выставки. Задача заключалась в том, чтобы их (формалистов. — *М. С.*) не выбрать, несмотря на то, что об очень многих из них писали газеты, покровительствуя их направлению.

Обычно эта эстетствующая группа, которая и внешне-то выделялась специфичностью своих модных артистических тужурок и крахмальных воротничков, всегда выбиралась благодаря тому, что ее представители были в моде, или по инертности многих учащихся. После моего выступления, где я демонстрировал каталог предыдущей выставки и указывал, что из 180 экспонированных работ 145 принадлежали членам жюри и что этому безобразию надо положить предел, — сходка не пришла к какому-либо определенному решению. На второй день была назначена следующая.

Спор заключался в том, что наша группа реалистов требовала, чтобы выставка была устроена без всякого жюри; каждый учащийся на правах равенства имеет право выставить по три произведения. В случае несознательного, безответственного отношения применялись товарищеские советы и убеждения. За автором оставалось право поступить, как он хочет. Такая организация выставки давала возможность выступить очень многим талантливым художникам-реалистам, а сама выставка должна была принять многосторонний характер. Понятно, что наше предложение никак не устраивало эстетствующую группу, так как вырывало у них устройство выставки и ее направление»[1].

Герасимов предугадывал инертность отдельных учащихся, хотя и верил, что многие из них стояли за предложение об устройстве выставки без жюри.

«Я, — вспоминает художник, — сразу стал агитировать товарищей за то, чтобы они свои голоса отдали мне; таких голосов у меня набралось тридцать восемь. Но так как борьба принимала иногда такие формы,

[1] А. М. Герасимов. Из воспоминаний о Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Стенографическая запись, Академия художеств СССР, 1949.

что нужно было, что называется, уметь лавировать, я никому не объявил, что имею столько записок, и выжидал удобный момент. Этот момент настал. На голосование было поставлено предложение эстетов. Голосов у них оказалось не так много, и один из выступающих заявил, что два товарища доверили ему свои голоса. Это сходкой было принято. Потом было поставлено наше предложение о выставке без жюри. У нас голосов оказалось больше, но я отлично знал, что у нас перевес должен был быть подавляющим; поэтому когда прошло наше предложение, я все-таки объявил, что имею еще тридцать восемь голосов. Противная группа стала страшно протестовать, говоря, что она без доказательства не может принять это заявление. Тогда я вынул все свои тридцать восемь записок. Это был момент, когда мы окончательно вырвали устройство ученических выставок из рук эстетствующей группы» [1].

Несмотря на достигнутую победу, Герасимову показалось недостаточным принятое предложение реалистов, потому что группа формалистов в таком случае может уклоняться от творческого соревнования.

Герасимов предложил устроить выставку с двумя отделами: один отдел с жюри, другой отдел без жюри. Сходка согласилась с внесенным предложением, и выставка 1909 года впервые в истории ученических выставок была организована на совершенно необычных началах.

Действительность показала, что отдел выставки без жюри выглядел гораздо интереснее, чем отдел работ, прошедших оценку жюри. Картины и этюды первого были разнообразнее, искреннее, свежее. Из второй группы особенно выделялся Ларионов, приобретший скандальную популярность в Училище. Ларионов возглавлял штаб формалистов, состоявший из Гончаровой, Бурлюка, Мильмана, Фалька. Они стали яростными врагами Герасимова до самого окончания им Училища живописи.

Фамилии художников в отделе без жюри сопровождались в каталоге выставки 1909 года примечанием, в котором говорилось, что они, эти художники, принципиально отрицают значение жюри и выставляют произведения по своему личному усмотрению. В группу сторонников Герасимова по организации выставок и борьбы с формалистами входили Кацман, Терпсихоров, Антропов, Мешков, Лихачев, Курманаевский и другие. Из них, бесспорно, выделялся Кацман, особенно сблизившийся с Герасимовым. Это был и тогда уже один из активных общественных деятелей и воин-

[1] А. М. Герасимов. Из воспоминаний о Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Стенографическая запись, Академия художеств СССР, 1949.

ствующих реалистов. По словам Герасимова, у Кацмана «было что-то гордо несгибаемое в любви к реализму и настоящему искусству, и оно-то помогало ему удерживаться на крепких позициях в труднейшей борьбе с группой формалистов Училища живописи».

Победа реалистически настроенных художников над сильной в количественном отношении группой формалистов и эстетов была не случайна. Здесь нельзя не согласиться с Н. Дмитриевой, которая в своем очерке по истории Училища живописи, ваяния и зодчества пишет:

«То обстоятельство, что такая победа над формалистами была одержана в годы самые неблагоприятные, самые мрачные, самые трудные для реалистического искусства, показывает, насколько сильны были в Училище крепкие традиции реализма, какой неистребимой была связь со славным прошлым московской школы. Она показывает, что родники настоящего искусства никогда не иссякали в среде художественной молодежи, приходящей в искусство из народа» [1].

В своих воспоминаниях участники ученических выставок подчеркивают роль Герасимова как представителя студенческой общественности и отмечают свойственные ему уже в ту пору черты: горячую, образную речь, принципиальность убеждений, умение нащупывать слабые стороны противника и «обрушиваться» наверняка, а самое главное — органическую ненависть к формалистическим буржуазным течениям. Сам художник, вспоминая время борьбы с формалистами, говорит: «Меня многие ненавидели, тем более что я особыми «изящными» манерами не обладал ни в разговоре, ни в споре».

На 31-й ученической выставке, когда впервые был введен отдел без жюри, в нем участвовало пятьдесят пять учеников, среди сторонников жюри оказалось сорок семь. Герасимов выставил пять произведений: первоначальный эскиз (набросок) будущей его картины «В. О. Ключевский на лекции в Училище живописи» и пейзажи «К вокзалу», «Весна», «Воронье», «Лубянская площадь».

Тридцать вторая ученическая выставка, бывшая в 1910 году, ознаменовалась уже значительно бо̀льшим количеством работ реалистического направления. Отдел без жюри состоял из двухсот семидесяти трех произведений пятидесяти семи учеников, тогда как его противники имели всего сто шестьдесят семь работ от двадцати восьми учеников. Участники отдела без жюри, окрыленные организационной победой преды-

[1] Н. Дмитриева. Училище живописи, ваяния и зодчества, «Искусство», 1950, стр. 42.



Бобыль

Масло. 1913

дущей выставки и первым успехом, серьезно подготовились к смотру новых своих произведений. На этой выставке Герасимов показал то же количество работ, что и прежде; здесь были «Светлый праздник», «Тройка», «Поле», «Дворик» и «Портрет С. В. Зарецкого». Эти работы заметно выделялись живописными качествами и имели успех у зрителей и любителей искусства. Живопись Герасимова была сочувственно встречена прессой. Талант его был замечен, как самобытный и многообещающий.

Конец 1910 года оказался счастливым для художника, почувствовавшего теперь уверенность в своих силах. Вместе с творческим успехом

пришла и материальная обеспеченность. С этого времени работы Герасимова всегда имели покупателей на выставках.

На 33-й выставке картин учеников Училища живописи отдел без жюри также превосходил своих противников. В отличие от предшествующих лет художники-реалисты занимали в комитете выставки доминирующее положение. Комитет состоял из следующих лиц: Антропов, Аракелян, А. Герасимов, Каневский, Кучинский, Нестеров, Сырнев, Файдыш, Штраних. Герасимов экспонировал на выставке шесть произведений: «Почки распустились», «Пчелы гудят», «Яблоки поспели», «Последние гости», «Белеет ночь», «Рожь покосили».

В последующие годы обучения в Училище живописи Герасимов также продолжал быть активным участником ученических выставок. На 34-й выставке экспонировались лучшие его пейзажи того времени: «После грозы», «Весна», «Май», «Поляна», «Зной», «Копны возят», «Большак», «Теплый чернозем», «Грачи». Но в эти годы Герасимов становится участником и нового выставочного объединения «Свободное творчество». Возникшая в 1911 году, эта организация художников состояла по преимуществу из молодежи. В «Свободное творчество» вошла большая группа учеников Училища живописи, товарищей Герасимова. Скромная, но полезная деятельность «Свободного творчества» отвечала мыслям Герасимова о необходимости создания, помимо ученических выставок, специальной выставочной организации для молодых художников-реалистов.

В период борьбы Герасимова с эстетами и формалистами большое значение имело для него знакомство с писателем Владимиром Алексеевичем Гиляровским, перешедшее вскоре в близкие дружеские отношения.

Художник отлично помнит первый разговор с Гиляровским на вернисаже ученической выставки в 1910 году, когда тот обратил внимание на его произведения.

«Я никогда не видел Гиляровского раньше. По наружности оригинал: поддевка, шапка, вроде Шевченко, очень полный. Смотрит на мою картину и говорит: «Это откуда-то из Тамбовской губернии, Кирсановский, а может быть и Козловский уезд». Он просто убил меня своими словами».

Герасимов был поражен чутьем Гиляровского, его умением угадывать местные черты в живописи художников. А объяснялось это тем, что писатель объездил всю Россию вдоль и поперек и знал особенности природы и быта самых различных губерний и уездов.



«Стой! выпала люлька» («Тарас Бульба»)
Акварель. 1947

«Неплохая картина, — продолжал Гиляровский. — А этот этюд продашь? Вот сколько у меня денег есть, столько и дам! — И вывалил все деньги. Насчитал тридцать целковых»[1].

«Гиляровский, — вспоминает художник, — как человек, умевший тонко и чутко подходить к людям, оказал мне огромную помощь своим вниманием к моей работе, пониманием и поощрением ее и вообще заботливостью обо мне как о человеке, в котором он ясно увидал будущего художника. Меня всегда интересовали сильные, яркие, смелые, жизненно-талантливые, разносторонне одаренные люди. Таков был этот одаренный поэт, наблюдательный писатель, силач, весельчак, жизнь которого являлась удивительнейшим романом, с самыми неожиданными приключениями, который жадно любил жизнь и, главное, людей, любил искренне, смело, привязчиво, забывая себя»[2].

Он был в дружественных отношениях с крупнейшими современными художниками, в том числе с Репиным и Левитаном. Гиляровский страстно любил живопись, писал о выставках изобразительного искусства, выступая как сторонник реалистического направления. В художественной среде Москвы он был своим человеком. Хорошо знали его у передвижников и еще ближе — в Союзе русских художников.

«По своей натуре и характеру, — говорит Герасимов о Гиляровском, — по своему большому сердцу он особенно следил за художественной молодежью, будучи глубоко уверенным, что талант надо признавать не тогда, когда его обладатель достигает успеха, а его надо угадывать, искать и заботливо поощрять и лелеять». В этом смысле Гиляровский шел по стопам Стасова, утверждавшего, что «таланты надо ловить на лету и не выпускать их из виду».

Ученические выставки были праздником для Гиляровского, он ждал их нетерпеливо, приходил на вернисаж первым, еще задолго до открытия. Его статьи о работах молодых художников периодически появлялись в тогдашних московских газетах.

Герасимов испытал на себе поддержку Гиляровского. Отметив на выставке «Поле», «Светлый праздник» и особенно «Тройку», Владимир Алексеевич познакомился с их автором, отечески поговорил с ним, пригласил его в свой дом. Герасимов вскоре стал близким человеком семьи Гиляровских.

[1] А. М. Герасимов. Мой творческий путь. Стенографическая запись доклада 25 февраля 1947 года.

[2] В. М. Лобанов. А. М. Герасимов, «Искусство», 1943, стр. 35.



Крайняя улица (Старый Козлов)
Масло. 1913

Убеждения Гиляровского шли вразрез с модными течениями, заполонившими тогда художественную жизнь. Он возмущался низкопоклонством художников перед парижской живописью. Привезенные из-за границы образцы «нового» французского искусства, рекламируемые в специально созданных буржуазией «личных» музеях, он считал шарлатанством, извращением живописной культуры. Владимир Алексеевич проповедовал молодежи, что лучшие, настоящие сокровища реалистического искусства находятся в Третьяковской галлерее. Особенно негодовал он, типично русский человек, безмерно любящий все родное, национальное, на ниспровергателей Репина. «У Репина надо учиться, надо глубоко изучать его картины и портреты, — говорил Гиляровский. — Они сама жизнь, истинный, неумирающий реализм».

В своих воспоминаниях Герасимов подчеркивает особое для себя значение Гиляровского как ярого и принципиального противника декадентов. Надо сказать, что еще в 1903 году памфлет Гиляровского «Люди четвертого измерения», высмеивавший «творения» декадентской литературы, получил одобрение Чехова[1]. В беседах с художником Гиляровский подвергал злой критике декадентство. Герасимов вспоминает:

[1] Чехов о «Людях четвертого измерения». «Голос Москвы», 1910, № 13. См. также: «Полное собрание сочинений А. П. Чехова», т. XX, Гослитиздат, М., 1950. Письмо к В. А. Гиляровскому, 1903.



Обоз порожняком
Масло. 1913

«Он мне много рассказывал о литературной братии и, когда его слова на меня не действовали или я их принимал с некоторым скептицизмом, он водил меня в литературно-артистический кружок на Большую Дмитровку и говорил: «Вот, погляди на эту декадентскую сволочь...» И моя ненависть ко всему изломанному, ненормальному, неестественному, ко всяким шарлатанствам в искусстве разгоралась все сильнее. Много лет прошло с тех пор, а я все так же попрежнему их ненавижу» [1].

Общественно-политические убеждения Гиляровского, несмотря на прогрессивный характер многих его высказываний о литературе и искусстве, в целом все же не выходили за пределы либерально-народнических взглядов. Он стоял в стороне от революционного движения рабочих масс и не понимал его.

Зимой на квартире Гиляровских в Столешниковом переулке, летом на даче под Рузой, где всегда отдыхал Владимир Алексеевич, Герасимов подолгу беседовал с ним о творчестве Гоголя, любимейшем писателе Гиляровского. Рано утром начинались их чтения наизусть гоголевских текстов.

Именно в это время был задуман Герасимовым и цикл работ, связанных с образом Гоголя. В картине «Н. В. Гоголь» («Русская дорога»)

[1] А. М. Герасимов. Из воспоминаний о Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Стенографическая запись, М., 1949.

художник сделал попытку изобразить великого писателя на фоне бесконечной степной русской дороги, в трясущемся тарантасе с расписной спинкой. На даче у Гиляровского (Гиляевке) Герасимов написал и ряд пейзажей, запечатлевших природу этого тихого, красивого уголка Подмосковья: «Дорожка в Гиляевке», «Яблони цветут», «Осень в Гиляевке», «Терраса после дождя» и другие. В знак памяти о добром хозяине изобразил художник и «Кабинет В. А. Гиляровского в Гиляевке».

Герасимов создал, кроме портретов самого Гиляровского, и ряд портретов членов семьи писателя. В 1913 году художником были исполнены портреты—дочери Н. В. Гиляровской, ее мужа, художественного критика В. М. Лобанова.

Когда обращаешься непосредственно к творческой деятельности Александра Герасимова за ученический период, то прежде всего замечаешь увлечение художника пейзажной живописью. Пейзажный жанр в то время был основным в его творчестве.

«Вся та большая любовь к нашей родной природе, с которой я приехал в Москву и которую бережно храню в моем сердце, явилась главным предметом моего творчества, — говорил художник, вспоминая годы учения в Москве. — Я писал широкие поля, большие дороги, степи, вспаханный чернозем, и даже самое название моих картин отделяло меня от остальных художников. Мне тогда казалось, что не было таких художников, которые передавали бы эти просторы, поля, ночь в степях, костры на больших дорогах» [1].

Еще в одном из самых первых своих ученических этюдов — «Капельки росы» — Герасимов выразил стремление как можно правдивее и искреннее передать сокровенную жизнь природы, ее дыхание. Маленький этюд, показанный на ученической выставке 1907 года, являлся в этом смысле как бы программой творчества Герасимова в пейзажной живописи.

Проникновенная передача жизни природы, светящаяся алмазная россыпь капель на листве дерева говорили о сосредоточенном наблюдении и изучении родного пейзажа.

В пейзажах, созданных художником в 1909 — 1915 годах, чувствуется яркое, эмоциональное, жизнеутверждающее восприятие русской

[1] А. М. Герасимов. Из воспоминаний о Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Стенографическая запись, Академия художеств СССР, 1949.

природы. Мотивы произведений молодого художника свидетельствовали о его творческой оригинальности. Особенно удавались Герасимову пейзажи с мокрой листвой, воздух, насыщенный влагой, цветущие сады, весенняя поросль земли, первая зелень берез, дымящийся чернозем, пронизанный солнцем дневной свет. Его пейзажное искусство заражало зрителя бодрым, оптимистическим чувством, вызывало веру в мощь человека, творящего на этой прекрасной земле, будило любовь ко всему родному, напоминало о новых, молодых силах жизни.

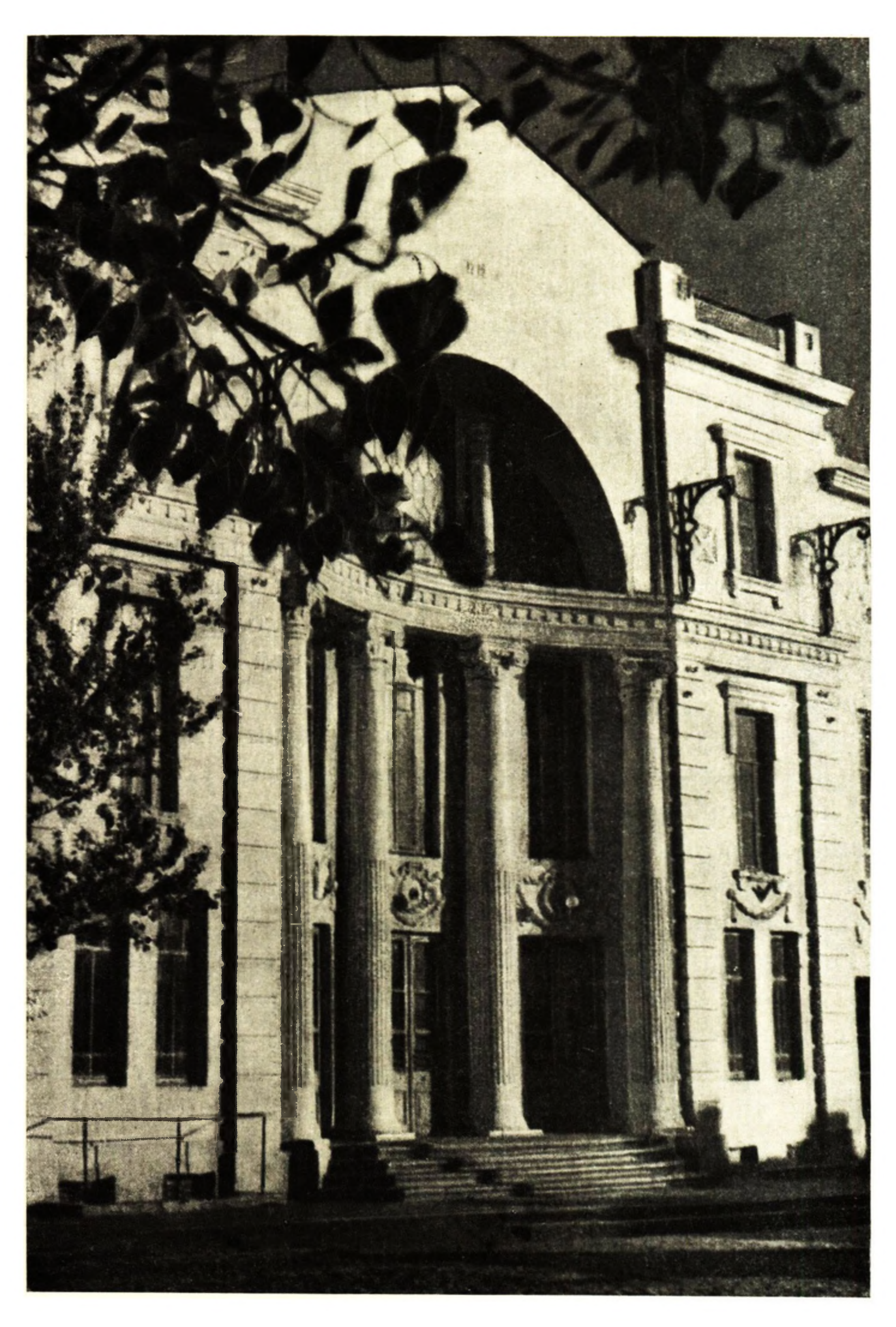
Тогдашняя критика в большинстве оказалась благосклонной к начинающему художнику и подчеркивала мажорность его чувства природы, оптимизм его картин и этюдов. Критика отмечала умение чувствовать и передавать воздух, солнце и весеннее тепло. Герасимова назвали поэтом весны, поэтом молодой, пробуждающейся природы.

Самобытный талант Герасимова ярче всего выражался в пейзажах, в которых он показывал свой родной город и природу его окрестностей, степи и большаки, окраинные улицы и уголки Козлова. В таких пейзажах художник был глубже и правдивее, чем в передаче подмосковной природы.

Интересно, что у Герасимова мы не находим улиц с каменными пузатыми купеческими домами. Художник изображает «Крайнюю улицу» с убогими, покосившимися избушками-развалюхами, с дырявыми заборами и воротами, с унылой лошаденкой, запряженной в простые крестьянские дровни и жующей на снегу сено. Эта «Крайняя улица» (в нескольких вариантах), или иногда называемая «Улица в Козлове», обычно изображается Герасимовым в тусклый зимний день, склоняющийся к вечеру, или в злую осеннюю непогоду. Этюдов последнего мотива довольно много в собрании художника.

Иногда Герасимов пишет тихую козловскую улицу с маленькими деревянными трехоконными домиками, освещенную солнцем в летний жаркий день. Окна открыты настежь, в них видны пьющие чай люди в рубашках с расстегнутыми воротами и в жилетках. Это замкнутый мир мелких мещанских интересов, сплетен и пересудов. На улице в непросохшей грязи разгуливают свиньи, куры, вышла погреться собака («Улица в Козлове», 1913).

Мы помним, как задыхался художник в мещанской обстановке Козлова и как рвался он из нее. Не осмыслив еще полностью причин неравенства в капиталистическом обществе и не найдя пока нужной точки



Мичуринский драматический театр
Фасад выстроен по проекту А. М. Герасимова (1913)
Фото С. Миленина. 1949

приложения своим внутренним силам, он мечтал о воле и свободе. Эта тоска по просторам с вольным ветром нашла отражение в живописи художника в самый ранний период его творчества. И в этом смысле в пейзажном творчестве Герасимова есть то, что роднит его с поэзией Кольцова и Никитина.

Когда смотришь картины Герасимова «Лай собак и звон бубенчиков» (1912), «Генерал Топтыгин» (1913) и «Тройка. Осенняя дорога» (1913), то они прямо ассоциируются с мотивами никитинской поэзии.

Мчится тройка, из упряжи рвется.
Не смолкает бубенчиков звон...

. . . .

Луч горячий на бляхах играет,
То подкова, то шина блеснет,
Кучер к месту как будто прикован,
Руки вытянул, возжи в руках;
Синей степью седок очарован —
Любо сердцу, душа вся в очах!

В названных выше произведениях художник выражал избыток сил русского человека, смелую его волю и широту натуры.

«Тройка. Осенняя дорога» по композиции очень сходна с «Обратным» Архипова. Однако в трактовке пейзажа и фигуры ямщика зритель сразу же видит большую разницу. Природа и человек в картине Архипова переданы в мягких, лирических тонах. У Герасимова все полно безудержной экспрессии и смелого порыва. У него лирическое чувство совершенно лишено элегичности, тихого раздумья и созерцательности. Экспрессии указанных картин помогает и жирный пастозный, широкий мазок.

В упомянутых выше пейзажах Герасимова много национальной русской красоты; в них чувствуется любовное его отношение ко всему родному. Здесь уместно привести слова его земляка, художника В. К. Дрокина, который пишет, что «был неоднократным свидетелем тому, какой радостью и восторгом Герасимов загорался, когда видел красивого русского коня, красивую крестьянскую телегу, с какой сердечной любовью он относился к домашним животным» [1].

[1] В. К. Дрокин. Из моих встреч с художником А. М. Герасимовым. Рукопись.

Значительное место в пейзажном искусстве Герасимова ученического периода заняло изображение степной природы Тамбовской области.

«Кругом Козлова, — вспоминает художник, — лежали ровные, без холмов и оврагов поля, зеленые весной и золотистые летом. По краям дорог, так называемых «большаков», множество цветов. Я исколесил все окрестные дороги и многим обязан этим поездкам. Они пробудили во мне любовь к природе и оставили незабываемые, чарующие воспоминания».

Тема степной дороги, большака, стала характерной темой пейзажей Герасимова. Эти так знакомые ему степные просторы с убегающими вдаль дорогами, с корявыми телеграфными столбами, на обвисшей проволоке которых сидят воробьи, живописец часто изображает по преимуществу в состоянии глухого осеннего дня. Таковы картины «Большак» и «Обоз порожняком» (1913), наиболее типичные для данного цикла.

От этих произведений Герасимова веет суровой жизнью крестьянина той эпохи. Бесконечной кажется лента обоза, и будто конца-краю нет этой грустной дороге. Герасимов прекрасно передал ритм движения крестьянского обоза, связал его с ритмом уходящих телеграфных столбов и с пролетающими стаями грачей. По своим мотивам к этим произведениям близко примыкают «Последние грачи» (1911) и «Рожь покосили» (1910).

Чрезвычайно показательно, что в одно время с «Большаком» Герасимовым были написаны «Бобыль» и «Бобылиха». Эти произведения очень характерны как выражение художником темы обездоленности крестьянства. Ведь бобыли были нищими, разоренными крестьянами, не имеющими возможности содержать семью. Такая категория русского крестьянства весьма характерна для послереформенной деревни. Художник сумел, несмотря на этюдность исполнения, создать яркие образы бобыля и бобылихи, напомнить об их горькой доле.

Надо все же отметить, что некоторые пейзажи Герасимова несли на себе влияние импрессионизма. Типичной в данном отношении является картина-этюд «Весной на порубке» (1912), воспроизведенная В. М. Лобановым в его монографии. Назойливостью мазков эта картина и ей подобные ничего не говорили о творческой оригинальности их автора. Такого рода пейзажи были в то время и у Грабаря и у других пуантелистов. Герасимов признавался, что, например, расхваленная критикой



Лай собак и звон бубенчиков (Симфония)
Масло. 1914

картина «Праздник весны» и эскизы «Чернозем» были «целиком написаны под влиянием французских импрессионистов» [1].

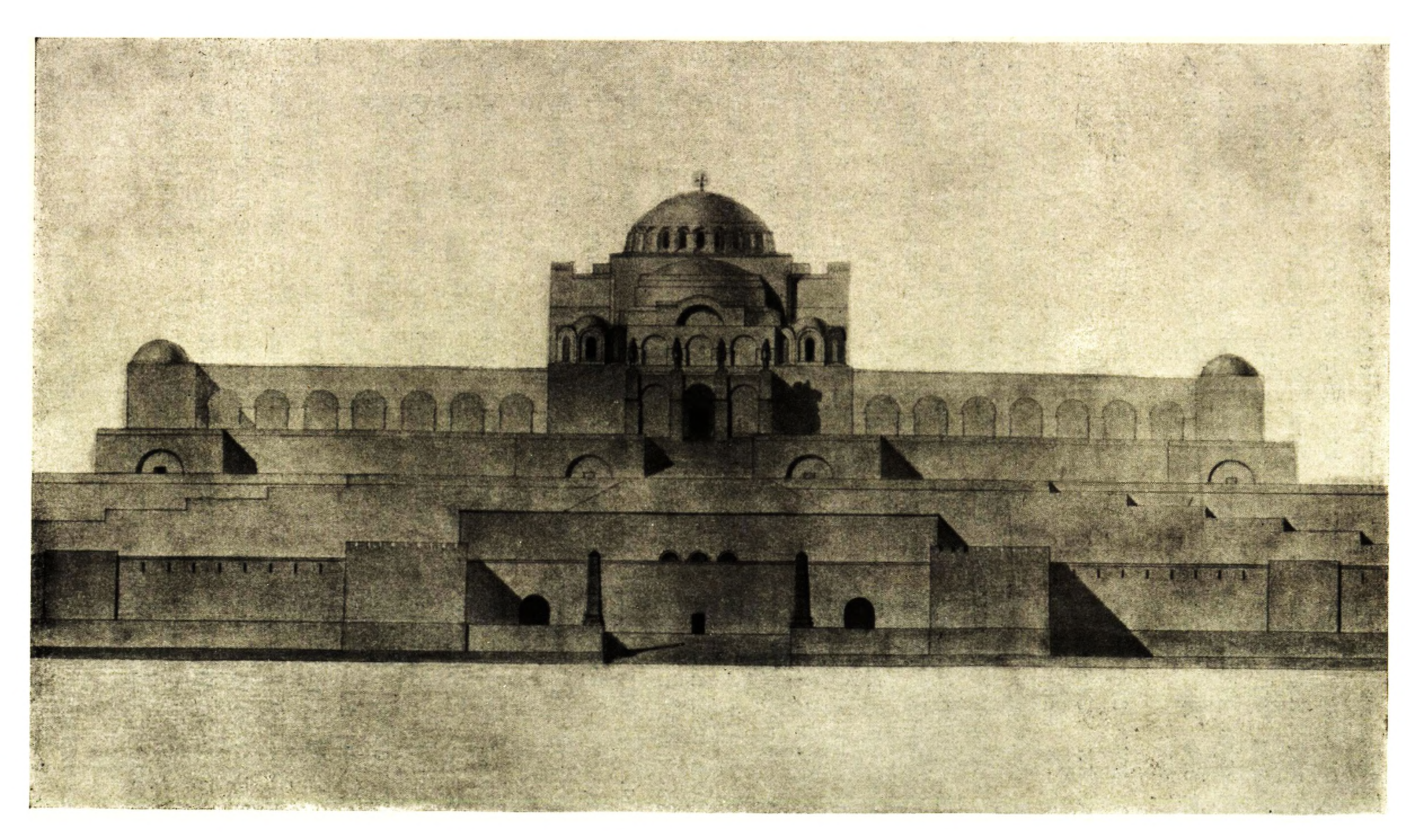
Портретная живопись Герасимова в первый период его творчества занимала уже значительное место. За годы обучения им было исполнено около пятнадцати мужских и женских портретов. Дарование Герасимова как портретиста в этих работах обнаружилось вполне ясно.

Однако эти портретные работы маслом не отличались четким, реалистическим языком. Портретное творчество Герасимова свидетельствовало о его недостаточной социальной устремленности. Часто интересный, глубоко жизненный замысел, творческий темперамент и эмоциональное восприятие натуры тонули в формально-технических приемах пуантелизма. Типичным в этом отношении был «Портрет писателя В. А. Гиляровского» (1912) и «Портрет В. М. Лобанова». Правда, некоторые работы той поры до нас не дошли, и трудно сейчас сказать что-либо определенное о портретах Ф. С. Бревса, А. И. Длугочанского, С. Вутке и других, появлявшихся на отдельных ученических выставках и выставках «Свободного творчества». Все же, сопоставляя отдельные образцы портретной живописи Герасимова того периода, написанные маслом, с акварельными портретами, например «Портрет Т. С. Молошниковой» (1915), можно утверждать, что акварельные были более реалистичны. В них ощутимо чувствуешь воздействие портретного искусства Серова. Большое внимание при первом своем появлении на ученической выставке 1910 года обратил акварельный портрет С. В. Зарецкого.

В эти годы наряду с творческой деятельностью Герасимов не ослаблял в Училище живописи и общественной работы. В то время там оформился штаб художников «Бубнового валета» и усилилось футуристическое течение. Реалистическому крылу молодых живописцев приходилось испытывать жестокий натиск формалистов.

Приезд в Москву итальянского поэта-футуриста Маринетти способствовал оживлению футуристических течений. Его выступления, эпатировавшие буржуазную публику, способствовали объединению русских футуристов под лозунгом «пощечина общественному вкусу», за которым скрывалась апологетика новой индустриальной «культуры», которую якобы нес капиталистический прогресс.

[1] А. Михайлов. А. М. Герасимов, журн. «Новый мир», 1936, № 7.



Архитектурный проект А. М. Герасимова «Мавзолей жертв войны»
1915

Художественная жизнь Москвы наполнялась «экстравагантными» выходками приверженцев крайних формалистических течений. По существу же это было чаще всего просто-напросто хулиганством или игрой в «эпатирование» публики. Скандальность сделалась источником славы.

Е. А. Кацман в своих воспоминаниях приводит несколько фактов, весьма характерных для нравов художественной среды 1912 — 1916 годов.

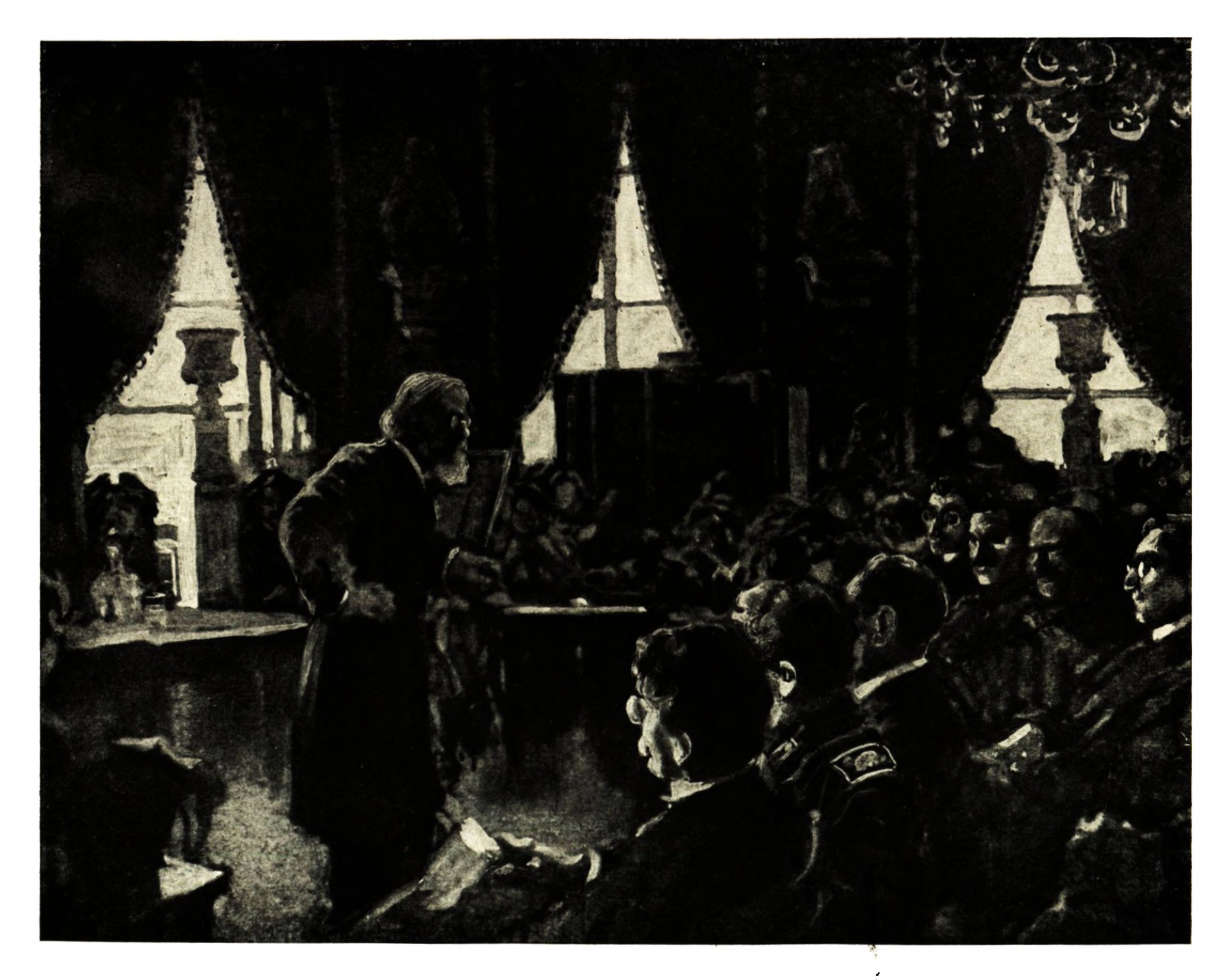
На одну из выставок очередных «шедевров» формалистов, устраиваемую в салоне Михайловой на Большой Дмитровке, Лентулов запоздал со своей картиной: поместить ее было негде. «Ему все же указали на одно место, где можно было повесить картину. На этой стене был электрический вентилятор. Лентулов взглянул на стену, глаза его заблестели вдохновением, он взял свою картину в обе руки, взмахнул и ударил по вентилятору. Прорвав картину, он повесил ее на вентилятор. Потом включил электричество, вентилятор заработал. Все лентуловские товарищи сказали: «Чорт знает, это новое достижение нашего искусства» [1].

В эти годы разложения буржуазного искусства Герасимов работает в мастерской К. Коровина и занимается на архитектурном факультете. Он поступил туда осенью 1911 года. О пребывании художника на этом факультете биографы говорят вскользь. Между тем обучение архитектурным наукам не было для Герасимова номинальным. «Я учился честно», — говорил художник о своих занятиях на новом факультете. И надо сказать, что архитектурный факультет не прошел бесследно для его творчества. Он обогатил и конкретизировал знания Герасимова по перспективе, помог ему укрепить технику акварели и темперы.

Преподаватель Богданович, заметив, что у его ученика «неладно» с пропорциями и пространством, сразу же дал совет: «Начинайте с перспективы». Художник понял свой недостаток и стал серьезно работать над планами. Несколько позднее Герасимов, по собственному признанию, уже «брал перспективой» и вызывал весьма одобрительную оценку у такого авторитетного профессора, как С. Ноаковский.

Еще учась на архитектурном факультете, Герасимов принял участие в строительстве театрального здания. В 1913 году по его проекту

[1] Е. А. Кацман. Из воспоминаний об Училище живописи, ваяния и зодчества. Стенографическая запись, Академия художеств СССР, 1949.



В. О. Ключевский на лекции в Училище живописи

Акварель. 1915

был исполнен фасад театра в Козлове, сделанный в стиле модернизированного ампира.

В 1915 году Герасимов защитил диплом — архитектурный проект «Мавзолей жертв войны» и получил звание архитектора. Одновременно им был закончен и курс живописного отделения Училища со званием художника живописи первой степени.

В качестве дипломной работы по живописи Герасимов представил многофигурную композицию «В. О. Ключевский на лекции в Училище живописи», сделанную в технике акварели. Сюжет этот возник не случайно.

В Училище живописи Василий Осипович Ключевский читал курс русской истории. Лекции его пользовались громадной популярностью и привлекали внимание не только студенчества, но и профессоров. Среди слушателей Ключевского нередко можно было видеть Серова. На фоне преподавательского состава по общеобразовательным предметам Ключевский был яркой фигурой, которым студенчество гордилось.

Сила Ключевского как рассказчика, передающего «дух истории» и как бы непосредственно вводящего слушателей в прошедшие исторические события, общеизвестна. Достаточно припомнить слова Шаляпина, запечатлевшего беседу историка с ним о Борисе Годунове и Смутном времени, которая произошла на прогулке по лесу в дачной местности Ярославской губернии.

«Идет рядом со мною старичок, подстриженный в кружало, в очках, за которыми блестят узенькие мудрые глазки, с маленькой седой бородкой, идет и, останавливаясь через каждые пять-десять шагов, вкрадчивым голосом, с тонкой усмешкой на лице передает мне, точно очевидец событий, диалоги между Шуйским и Годуновым, рассказывает о приставах, как будто лично был знаком с ними, о Варлааме, Мисаиле и обаянии Самозванца. Говорил он много и так удивительно ярко, что я видел людей, изображаемых им»[1].

Конечно, как буржуазный историк Ключевский не мог дать верное представление о путях исторического развития России. Но его огромные знания, блестящий талант лектора, владевшего удивительной по чистоте и образности русской речью, чрезвычайно увлекали студентов.

Как художника Герасимова привлекало своеобразие облика Ключевского. Сухонький, в длинном сюртуке, с проницательными глазами,

[1] Ф. Шаляпин. Страницы из моей жизни, «Прибой», 1926, стр. 207.

поблескивающими из-под очков, Ключевский обычно читал лекции, расхаживая по аудитории. «Читал он, — вспоминает Герасимов, — так убедительно и ярко, что история как бы прямо входила к нам в Училище живописи. Особенно запомнилось мне его описание «Утра Алексея Михайловича». Ключевский так подавал его, что мы чувствовали себя находящимися в царском тереме. Не забуду и его слов о том, что «история — фонарь в будущее, а не взгляд в прошлое». С особым воодушевлением Ключевский рассказывал о Петре I.

Первый набросок сюжета «В. О. Ключевский на лекции в Училище живописи» Герасимов сделал еще в 1909 году и показал его на ученической выставке. Образ Ключевского захватил его с первой же лекции. Изображая Ключевского на лекции, художник поставил задачей дать в картине и групповой портрет слушателей историка, своих товарищей по школе.

Большая, в четыре листа ватмана, акварель «В. О. Ключевский на лекции в Училище живописи» не сохранилась; она пропала из училищных фондов еще во время империалистической войны. О ней можно сейчас судить лишь по репродукции, помещенной в 1915 году в сытинском журнале «Искры», и на основании впечатлений отдельных художников, помнящих это произведение.

В композиции картины Герасимов хорошо использовал три больших окна актового зала Училища живописи. Благодаря свету, врывавшемуся в окна, фигура Ключевского смотрится выразительным силуэтом. Несколько согнувшись и подперев правой рукой бок, Ключевский, видимо, только что остановился, чтобы сосредоточиться. С облика историка Герасимов переводит внимание на слушателей, полукругом сидящих справа от профессора. Внутреннее состояние этой портретной группы обусловлено речью Ключевского. Хорошо помнящий акварель Е. А. Кацман рассказывает, что многих тогда поразило уверенное портретное мастерство Герасимова и красивый, благородный тон вещи. Живописные нюансы и умелое выражение пространства светом также располагали в пользу молодого автора.

Дипломная работа Герасимова была его первой многофигурной композицией. Она свидетельствовала о достижении им большого живописного мастерства.

Окончив Училище живописи, Герасимов не получил возможности сразу целиком отдаться профессиональной творческой работе ни как художник, ни как архитектор. Осенью 1915 года он был призван



Из серии галицийских акварелей. Збораж
1915

в армию и, будучи назначен нестроевым в санитарный поезд, уехал на фронт.

Империалистическая война отняла у Герасимова почти три года.

Несмотря на военные обязанности, Герасимов имел возможность заниматься творческой работой. По собственному признанию, он мог посылать рисунки в столичные журналы, но у него «это как-то не выходило». Другими словами, художник не хотел создавать композиции на военные темы в духе того ярого шовинизма, которым были окрашены произведения изобразительного искусства, попадавшие на страницы иллюстрированных журналов.

Война рождала озлобление и ненависть к царскому правительству среди большинства населения в России. «Население и солдаты на фронте голодали, были разуты и раздеты. Война пожирала все ресурсы страны.

Царская армия терпела поражение за поражением. Немецкая артиллерия засыпала царские войска градом снарядов. У царской армии не хватало пушек, не хватало снарядов, не хватало даже винтовок. Иногда на трех солдат приходилась одна винтовка. Уже во время войны раскрылась измена царского военного министра Сухомлинова, оказавшегося связанным с немецкими шпионами»[1].

Война нашла свое отражение в отдельных этюдах маслом, которые Герасимов делал на фронте. В них художник стремился выразить гнетущее чувство тоски и злобы, которые вызывали виденные сцены войны. Вот раскрытая дверь солдатского вагона-теплушки; еле мерцающий фитиль лампы-коптилки осветил ноги измученных людей — босых, в лаптях, в дырявых сапогах или обмотанных грязным тряпьем... Занесенные снегом, брошенные после боев окопы, перевитые ржавой колючей проволокой; вокруг шныряют волки, жадно вынюхивая добычу... На полустанке встретились два поезда с открытыми платформами; на одной колокол, на другой пушка. Жуткий образ происходившей войны встает перед глазами, войны, где народные интересы приносились в жертву интересам господствующих классов. Острое, тревожное ощущение создавали и картины ночных пожаров и пепелищ. Но все это были лишь этюдные наброски.

Наибольшее количество работ, сделанных Герасимовым на фронте, посвящено архитектурному пейзажу Галиции.

[1] «История Всесоюзной Коммунистической партии (большевиков). Краткий курс», 1945, стр. 166—167.



Из серии галицийских акварелей. Замок в Трембовле
1915

Интерес к архитектуре Галиции, то-есть тех мест, где Герасимов находился на Южном фронте, вполне понятен для недавно окончившего архитектурное отделение художника. Попадавшиеся ему древние памятники галицийской архитектуры невольно привлекали внимание национальным своеобразием форм, вызывали желание постичь красоту их стиля, подметить связь зодчества с природой. Делая рисунки и акварели архитектурного пейзажа, Герасимов тренировал себя, как художник-архитектор, обязанный знать и анатомию постройки.

Скромные по цвету, галицийские акварели сыграли свою роль в творчестве Герасимова. Сохраняя познавательную ценность как художественно-исторические материалы, они помогли в дальнейших работах

по архитектурному пейзажу и много дали Герасимову, как будущему театральному художнику.

Серия галицийских акварелей и рисунков Герасимова насчитывает несколько десятков листов. Из них запоминаются: «Каменец-Подольск», «Замок в Трембовле», «Тарнополь. Ворота казарм», «Збораж. Выезд из замка князей Зборажских», «Костел иезуитов», «Башня монастыря», «Придорожные кресты». Их характеризует суховатый рисунок и скупой цвет, но они привлекают верным наблюдением, точной передачей деталей архитектурных форм. Некоторые из галицийских акварелей Герасимова отмечены искренним поэтическим чувством, особенно «Архитектурный мотив».

В начале 1918 года художник возвратился в свой родной город.

ПЕРВЫЕ ГОДЫ СОВЕТСКОЙ ВЛАСТИ



В Козлове пришлось Герасимову задержаться на целых восемь лет. В родном городе начался новый, советский период его творческой деятельности.

Александр Герасимов не поколебался в выборе своего пути и поставил свой талант, свою волю и энергию на службу задачам революции. Задачи искусства он видел теперь в том, чтобы помогать молодой Советской республике в борьбе с внешними и внутренними врагами, бороться за укрепление основ нового общественно-экономического строя. Первенствующее значение получили тогда массовые агитационные формы искусства: плакат, лозунг, «Окна Роста» и т. п.

Вскоре после приезда в Козлов, в начале 1918 года, Герасимов организовал «Коммуну творчества козловских художников», куда вошли местные художники и учителя рисования, а также наиболее одаренные представители самодеятельного искусства. В «Коммуне» состояли художники:

Д. Панин, А. Кирпичев, С. Варсонофьев, В. Окороков, Г. Романов-Скороходов, И. Шмелев, Халеев, Савченко, С. Архипов и другие. «Коммуна» подчинила свою деятельность заданиям местного исполнительного комитета и отдала себя в полное его распоряжение.

«Мы писали лозунги, плакаты, панно, кинорекламы, — вспоминает Герасимов, — оформляли все революционные празднества, делали, выезжая на места, оборудования передвижных театров по деревням, оформляли народные дома и клубы и писали декорации для местного театра».

Возглавляемая Герасимовым «Коммуна творчества козловских художников» осуществляла коллективное выполнение заказов и заботилась о равномерном распределении заработков среди ее членов. Вместе с тем в программу ее деятельности входила культурно-просветительная работа в городе: чтение лекций по искусству, организация местного музея.

Первой крупной работой Герасимова по декоративному оформлению было украшение города к первой годовщине Октября и к первомайским торжествам 1919 года. Художник проявил здесь большую творческую изобретательность. Откликаясь на ленинский «план монументальной пропаганды», Герасимов вылепил большой бюст Карла Маркса, который был поставлен в центре городской площади.

Для оценки деятельности Герасимова в период иностранной интервенции и гражданской войны надо иметь в виду и то обстоятельство, что он обслуживал Южный фронт, который тогда проходил недалеко от Козлова. Герасимов писал для Красной Армии портреты, лозунги, панно, оформлял агитпункты. Когда мамонтовские банды летом 1919 года совершили налет на Козлов и заняли город[1], подвергнув его грабежу, они уничтожили памятник Карлу Марксу, выполненный Герасимовым, и сделанные им для театра большие портреты вождей революции. Белогвардейцы разыскивали художника, и Герасимов вынужден был скрываться в окрестностях Козлова.

А. М. Герасимов организовал в Козлове ряд выставок местных художников. В 1918 году, например, были устроены осенние выставки «Русское творчество» и «Первая выставка любителей графического искусства». В 1922 году состоялась выставка «Стрелец», на которой Герасимов показал свои иллюстрации к «Вию» Гоголя, картины и этюды

[1] Эти события нашли яркое художественное отражение в романе К. Федина «Необыкновенное лето».



Портрет художника С. С. Варсонофьева
Акварель. 1924

«А даль покрывается пылью», «Баня», «Яблони цветут» и другие. В последующие годы выставки проводились весною; среди их участников все большее место стала занимать молодежь.

Работа Герасимова в первые годы революции сопровождалась и его активными выступлениями против антинародных течений в искусстве.

Надо сказать, что формализм, особенно беспредметничество и конструктивизм, имел своих приверженцев и на периферии. На местах также шла борьба художников-реалистов с проявлениями формалистических течений. В Тамбовской губернии пустила корни «пролеткультовщина». Под видом пролетарской культуры здешний Пролеткульт, издававший даже свой журнал «Грядущая культура», поддерживал футуризм, конструктивизм и тому подобные «измы» в искусстве, покровительствуя неграмотным декаденствующим художникам и их мелкобуржуазным вкусам. Герасимов активно боролся против этих антиреалистических теорий, в основе которых лежало низкопоклонство перед развращенной буржуазной культурой. Всей своей деятельностью в первые годы Октября он утверждал принцип реализма и служения искусством народным массам. Все эти «цветодинамосы», «комфуты», «комсубпробесы» и иные (в такие названия рядились тогда формалистические течения в живописи) подвергались с его стороны уничтожающей критике. Герасимов стремился оградить от них подрастающую молодежь и противопоставлял формалистам великое идейное реалистическое искусство лучших мастеров русской школы.

В конце 1919 года Герасимов перешел на работу в театр как штатный декоратор. Театрально-декорационное искусство необычайно увлекло его, и он отдался ему со всей силой творческого темперамента.

Козловский театр, построенный в 1913 году по проекту самого художника, насчитывал 1000 мест; сцена его была больших размеров, и подготовка декораций и бутафории для часто сменяющихся спектаклей требовала исключительного напряжения и много времени. Герасимов не пошел по пути ремесленных декоративных поделок, а поставил перед собой задачу через театральные декорации способствовать выражению сценической правды.

Помощник Герасимова в козловском театре Д. Р. Панин рассказывает, какой нечеловеческий труд и энергию вкладывал художник в свои декорации.

«Мы работали не только днем, но и ночами, и спали в театре на свернутых декорациях. Александр никогда не позволял бросать работу,



Портрет художника Д. Р. Панина

Акварель. 1936

не сделав того, что требовали сроки. Работал он фанатически и поражал меня дисциплиной труда и никогда не жаловался на усталость. «Выше горизонты!» — всегда говорил Александр. Помню, какое смелое по краскам панно было сделано им для портала театра; на нем был изображен в белой рубахе Степан Разин» [1].

Местный театральный работник С. Ф. Корнилов, вспоминая жизнь козловского театра в первые годы революции, специально останавливался на деятельности Герасимова как художника-декоратора. Он подчеркивает, что успеху многих спектаклей способствовало подлинно художественное их оформление и что в свой труд Герасимов вкладывал большое творческое горение.

«Работы А. М. Герасимова уже в то время говорили о его замечательном таланте, — пишет Корнилов. — Как сейчас помню, какое исключительное впечатление на зрителей произвело его художественное оформление пьесы «Савва» Л. Андреева. Едва открылся занавес, публика в зрительном зале была пленена, захвачена сценой творческого искусства, с которой художник мастерски передал в сценическом оформлении обстановку действия пьесы.

А. М. много сделал для нашего театра. Работать ему приходилось, преодолевая трудности материального порядка. Порой даже нужных красок для декорации затруднительно было достать. И, помню, мне пришлось тогда давать А. М. советы:

— Поменьше надо расходовать синьки!

— Больше использовать сажу и мел!

Вот такое критическое положение у нас было, но выходил из него А. М. с честью. Несмотря на недостатки материалов, красок, холста, он все же создавал замечательные декорации для новых постановок» [2].

Жители Мичуринска до сих пор помнят целый ряд герасимовских декораций к отдельным спектаклям. Много живописной изобретательности было вложено художником в оформление «Синей птицы». В декорациях Герасимова основной акцент делался на живопись. Идею сценического оформления он воплощал средствами эмоционального и напряженного цвета, и в этом сказался ученик замечательного мастера русского театра К. Коровина. На сцене реальная обстановка должна быть красива и

[1] Записано автором в 1949 году.

[2] С. Ф. Корнилов. Из прошлого. «Мичуринская правда», 1938, 17 декабря.

поэтична своей особой, театральной красотой и яркостью. Этих качеств театрально-декорационного искусства всегда и добивался Герасимов. Жители Козлова не без основания гордились декорациями своего театра, считая, что многие из них могли бы соперничать не только с постановками губернских городов, но и столицы.

От этой поры работы художника в театре эскизов почти не сохранилось. Зато остались многочисленные наброски и этюды костюмов для предполагавшихся иллюстраций к гоголевскому «Тарасу Бульбе», которые Герасимов делал с исполнителей украинских пьес. Надо сказать, что гастролировавшая в те годы в Козлове украинская труппа особенно увлекла художника, и на ее спектаклях он как бы переносился в мир запорожской вольницы, смелых и сильных характеров, кипучей, яркой народной жизни. В своих воспоминаниях «Из прошлого» С. Ф. Корнилов подтверждает это пристрастие Герасимова к постановкам украинской труппы.

«В особенности почему-то в то время, — пишет он, — нравилась А. М. работа над декорациями к спектаклям украинской труппы «Майская ночь» и другим. Вероятно, потому, что в них можно было дать наиболее красочное выражение декоративного оформления сцены, тот богатейший цветовой «колер», смелость и новизну красочного мазка, которые так выразительны в его художественных работах».

Прервавшаяся позднее на долгие годы театрально-декорационная деятельность Герасимова не прошла бесследно для его творчества. Он выработал свой декорационный стиль, а опыт, который он тогда приобрел, позволил ему в дальнейшем создать оформление нескольких спектаклей в столичных театрах, в которых он показал яркое мастерство декоратора-реалиста.

Декоративный подход Герасимова в решении отдельных сюжетов почувствуется и в ряде его станковых живописных картин. Наконец, следы увлечения художника театрально-декорационным искусством скажутся и на его работах по книжной иллюстрации; их всегда пронизывает та декоративная красочность, которую искал он в своих постановках.

Станковая живопись в первые годы Октябрьской революции не занимала большого места в творчестве Александра Герасимова. Будучи поглощен художественно-агитационной и театральной работой, он, естественно, не мог уделять много времени большим живописным композициям. Однако было бы неверным представлять этот период худож-

ника как пробел в его живописи. Совсем нет. Герасимов в летнее время, да иногда и зимой, успевал делать и этюды маслом и писал картины. К сожалению, многие из них не сохранились.

Из работ Герасимова той поры надо прежде всего указать на два акварельных портрета, написанных в 1923—1924 годах и изображающих его товарищей по работе в Козлове. Это «Портрет С. С. Варсонофьева» и «Портрет С. Г. Архипова».

Эти произведения привлекают жизненностью выражения. Хороший анатомический рисунок, тонкая световая разработка подчинены внутреннему состоянию образа. Самое существенное в этих работах — передача глаз человека, одна из самых больших трудностей портретного искусства. Такие глаза не забудешь — в них отражены и прожитая жизнь и мечты человека. В облике Варсонофьева чувствуешь надлом воли, тогда как лицо и глаза Архипова говорят о творческой страсти и об упорстве характера.

В указанных портретах ярко раскрылось и мастерство Александра Герасимова как акварелиста. При несколько приглушенном тоне его краски никогда не теряют цветовой звучности. Герасимов в меру, не забывая специфики водяной медовой краски, умеет соединять ее с гуашью. Он враг того, чтобы акварельные растеки превращать в самоцель, то есть быть рабом краски, как это делают «модники» акварели. Герасимов в акварельных портретах идет от реалистических традиций, заложенных в акварельном искусстве Брюллова, Репина, Сурикова, П. Соколова. У этих мастеров техника смелого и сочного, прозрачного и глубокого акварельного мазка не утрирует формы, а создает и свет, и пространство, и рельеф, и красочное очарование.

В 1924 году были сделаны портретные этюды маслом. Таковы «Бедняк», запоминающийся социальной характеристикой, и «Прасол», в котором с глубокой наблюдательностью выражен тип козловского скупщика.

В пейзажах Герасимов стремился к углубленной реалистической разработке любимых им степных мотивов. Характерно, что именно в эти годы он создает «Степь цветет» (1924). В отличие от многих пейзажных работ, созданных в годы пребывания в Училище живописи, огромная, в три с половиной метра по длине, акварель-гуашь «Степь цветет» уже совершенно лишена импрессионистского налета и привлекает типической обобщенностью в изображении степной природы среднерусской черноземной полосы. Правдиво передающая весеннее цветение степи, она

полна большого поэтического чувства. Художник взял очень трудный пейзажный мотив, мало разработанный в русском искусстве.

Из пейзажных произведений этой поры надо еще отметить картины «Подсолнухи» и «Поднимают целину». Последняя оказалась началом целой серии работ на любимую тему художника — о мощи земли, ее плодородном черноземе. Этот мотив с изображением черных толстых пластов земли, перевернутых плугом, на фоне серого с кучевыми облаками неба — вот-вот сейчас хлынет дождь в эти развороченные глыбы земли — мы увидим воплощенным в целом ряде герасимовских пейзажей конца двадцатых и начала тридцатых годов.

Очень хорош и небольшой этюд «Быки», передающий полузаснувших, лениво жующих сено животных, привязанных к крестьянским дровням. На спине одного из быков расположилась галка и заботливо выклевывает шерсть; кругом снежные сугробы и то царство зимней тишины, которая окутала все это бескрайнее, безлюдное пространство.

Наступил 1925 год. Страна оправилась от разрухи и вела мирную работу по восстановлению народного хозяйства и развитию социалистической индустрии.

Новые задачи вставали и перед работниками искусства. Период восстановления народного хозяйства характеризуется усилением внимания партии к вопросам развития культуры. В результате повседневной заботы партии изобразительное искусство вступает в новый этап своего развития. Партия и правительство поддерживают и поощряют тех художников, которые связывают творческую деятельность с интересами народа и ставят задачей отразить в искусстве социалистическую действительность.

В Москве шла напряженная борьба передовых деятелей изобразительного искусства — художников-реалистов — с формалистами и беспредметниками. Ассоциация художников революционной России, возникшая в 1922 году, стала авангардом борьбы за идейное, народное по своим задачам искусство. Ахрровцы стремились к созданию тематических картин на актуальные советские темы, связанные с революционным движением и строительством молодой Советской республики. Среди руководящей группы АХРР оказались единомышленники Герасимова по Училищу живописи. До художника доходили слухи о начавшемся оживлении выставочной деятельности, о получении живописцами государственных заказов на картины.



Сцена на Подоле. Эскиз декорации к опере Лысенко «Тарас Бульба»
Гуашь. 1940

Лишенный непосредственной связи с художественными организациями и лучшими мастерами живописи, Герасимов стал тяготиться жизнью в Козлове и стремиться в Москву. Художник чувствовал острую потребность работать над полотнами, посвященными большой современной теме. По утверждению Д. Р. Панина, именно тогда, в Козлове, у него возникли и первые мысли о создании образа Ленина.

Тут предоставилось два случая. За выдающуюся художественную деятельность Герасимов получил от тамбовского губпроса командировку в Париж на Всемирную декоративную выставку, а гастролировавший в Козлове театр оперетты соблазнил его перспективой работы художника-декоратора и пригласил с собой ехать в Москву.

Не решив твердо, в каком порядке использовать обе представившиеся возможности, Герасимов художником театра оперетты уехал в столицу.

Переезд в Москву поставил перед Александром Михайловичем Герасимовым со всей серьезностью вопрос о повышении идейного уровня и мастерства своего искусства.

Десять лет жизни в отрыве от столицы, из которых в течение трех лет войны кисть почти полностью бездействовала, не могли не сказаться на его творчестве. Как ни плодотворна была работа в Козлове, все же она шла замкнуто, вне живой связи с творческой деятельностью лучших мастеров живописи. Опыта работы над советской тематической картиной у Герасимова не было. Приходилось догонять других и затрачивать невероятную энергию, чтобы овладеть новыми творческими позициями. Природные силы Герасимова помогли ему преодолеть возникшие трудности.

В сложных условиях протекал и процесс вхождения Герасимова в художественную среду, тогда еще очень противоречивую, и не сразу и нелегко завоевал художник свое место в советском искусстве.

Познакомившись с Герасимовым в год его переезда в Москву, известный советский гравер И. Н. Павлов, ставший вскоре близким ему человеком, в своих воспоминаниях рассказывает о первом впечатлении от художника.

«Держался он просто, непринужденно, был человеком без претензий; в беседах его мы чувствовали острый, живой ум, народную сметку. Речь Александра Михайловича была образна и богата литературными сравне-

ниями. Он наизусть сыпал целые страницы из Гоголя, Тургенева, Кольцова, Никитина. Его широкая русская натура, какой-то особенный, свой, яркий стиль разговора, чисто народный юмор невольно привлекали к себе. В натуре Герасимова я увидел запас глубоких жизненных наблюдений, связь с трудом и бытом народа, искреннюю и поэтическую любовь к природе Родины, внимание к человеку. Когда заходил разговор о степи, глаза Александра Михайловича разгорались сотней огоньков. Русские пейзажные просторы возбуждали его творческую страсть, вызывали образы гоголевской тройки, неистощимой мощи и силы духа народа...» [1]

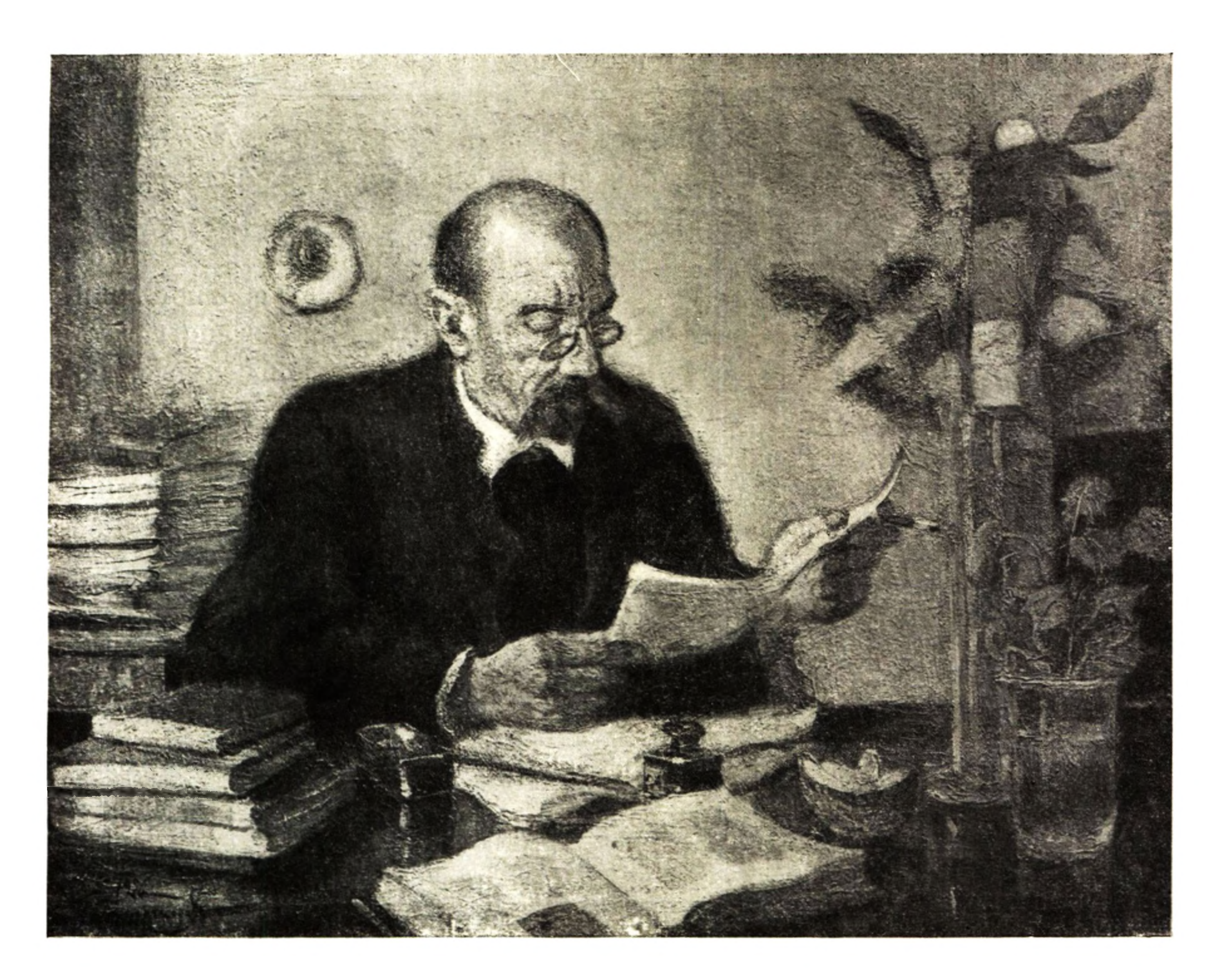
По приезде в Москву Герасимов вступил в АХРР. Первое время он работает на территории нынешнего Парка культуры и отдыха имени А. М. Горького. Там он декорировал оперетту, открытую эстраду, выставки, каждые три дня писал новые плакаты для кино.

На этой территории для бывшей там в 1923 году Сельскохозяйственной выставки был построен ряд изб и в одной из них — вологодской — и приютился Герасимов. Ф. С. Богородский вспоминает, что в этом необычном для Москвы помещении «была у Александра Михайловича своеобразная мастерская и спальня».

Вступление Герасимова в АХРР не было случайным. Из всех существовавших в тот период художественных организаций Ассоциация художников революционной России, бесспорно, была самой передовой, самой здоровой и наиболее отвечающей задачам социалистической культуры. Значительная партийная прослойка, большой актив пролетарской молодежи способствовали развитию плодотворной деятельности АХРР.

В отличие от многочисленных в то время художественных группировок, широковещательно декларировавших симпатии к новому, революционному строю, а на деле все сводящих к формально-технической стороне творчества и рецептам парижских мэтров, АХРР давала ясную, убедительную программу, направленную на создание сюжетной идейно-тематической картины. Ее декларация исходила из верного понимания задач Советского государства и необходимости в корне изменить старые, отжившие принципы творческих объединений. АХРР боролась за создание искусства, в основу которого должно быть положено новое, социалистическое содержание. Вот почему декларация АХРР как программа

[1] И. Н. Павлов. Моя жизнь и встречи, «Искусство», 1949, стр. 263.



Портрет И. В. Мичурина
Масло. 1926

сыграла огромную роль в деле объединения художников вокруг государственных и партийных задач и явилась важнейшим документом в истории развития советского реалистического искусства.

«Великая Октябрьская революция, — писали ахрровцы, — неся освобождение творческим силам народа, пробудила самосознание народных масс и художников, выразителей духовной жизни народа.

Наш гражданский долг перед человечеством — художественно-документально запечатлеть величайший момент истории в его революционном порыве.

Мы изобразим сегодняшний день: быт Красной Армии, быт рабочих, крестьянство, деятелей революции и героев труда.

Мы дадим действительную картину событий, а не абстрактные измышления, дискредитирующие нашу революцию перед лицом международного пролетариата.

Старые, существовавшие до революции группировки художников потеряли свой смысл, границы между ними стерлись как в отношении идеологии, так и в отношении форм, и они продолжают существовать только как кружки людей, связанных лишь персональной связью, но лишенных всякого идеологического обоснования и содержания.

Это содержание в искусстве мы и считаем признаком истинности художественного произведения, а желание выразить это содержание заставляет нас, художников революционной России, объединиться, имея перед собой строго определенные задачи» [1].

В практической работе по обслуживанию зрителя АХРР стремилась осуществлять ленинский призыв «искусство в массы». За десять лет, помимо передвижных выставок, АХРР организовала такие важные в общественно-политическом отношении выставки, объединенные актуальной советской тематикой, как «Жизнь и быт рабочих» (1922), «Жизнь и быт Красной Армии» (1923), «Уголок Ленина» (1923), юбилейные выставки пяти- и десятилетия Красной Армии (1923, 1928), «Революция, быт и труд» (1924—1925), «Жизнь и быт народов СССР» (1926). Все они пользовались огромной популярностью и привлекали десятки тысяч зрителей, возбуждая любовь к искусству и углубляя чувство советского патриотизма.

В АХРР входили такие крупные мастера советского искусства, как Б. В. Иогансон, Г. Г. Ряжский, Г. К. Савицкий, М. И. Авилов и многие другие, создавшие для выставок этой организации лучшие реалистические произведения начального периода своего творчества; по существу говоря, все они сложились как реалистические живописцы в АХРР.

Начало деятельности Ассоциации художников революционной России совпало с переходом страны на мирную работу по восстановлению народного хозяйства. Основные годы деятельности АХРР совпадают с периодом борьбы Коммунистической партии за социалистическую индустриализацию, а конец — с периодом борьбы партии за коллективизацию сельского

[1] «4 года АХРР, 1922—1926». Сборник I, издательство АХРР, М., 1926, стр. 9.



Сцена в часовне. Эскиз декорации к опере Лысенко «Тарас Бульба»

Гуашь. 1940

хозяйства. И в годы новой экономической политики и в годы первой пятилетки АХРР направляла внимание художников на актуальные проблемы жизни Советского государства и его народов. Созданием тематических картин (а создание реалистической композиционной картины являлось главной целью их творчества) ахрровцы способствовали обращению живописцев, скульпторов и графиков к социалистической действительности, к жизни фабрик, заводов и советской деревни, помогали воспитывать «чувство нового», видеть итоги социалистического переустройства и обновления страны.

Ни одна из существовавших в двадцатых годах творческих группировок ни в какой мере не может быть сравниваема с АХРР по идейной целеустремленности, ни одна не была так тесно связана с задачами социалистической культуры.

Из всех творческих объединений АХРР была Герасимову ближе всего и роднее как по программе своего реалистического искусства, так и по наличию в этой организации многих художников, доказавших свою преданность реализму еще в годы обучения в Московском училище живописи. В творческом развитии Герасимова как советского художника АХРР сыграла громадную роль. Она ввела его в живую атмосферу художественной жизни, активизировала его внимание на важнейших по идейной значимости темах, поставила перед ним задачу овладения искусством советской сюжетной картины и советского портрета.

В 1926 году ахрровцы устраивали грандиозную по тому времени выставку «Жизнь и быт народов СССР» (8-я выставка АХРР). В основу ее было положено тематическое начало, и все экспонаты распределялись по национальному и областному признакам. Особое внимание было обращено на показ нашего Севера, Сибири, Дальнего Востока, Средней Азии, Кавказа и Крыма.

На выставке демонстрировалось до двух тысяч полотен. Это был всенародный смотр изобразительного искусства, на котором многие советские художники показали большие достижения в овладении ответственными актуальными темами и рост мастерства. В результате творческих командировок выставка разносторонне отражала жизнь образовавшегося в 1922 году Союза Советских Социалистических Республик, на ней был показан новый, социалистический быт. В истории становления молодого советского искусства 8-я выставка АХРР была громадным событием. На ней особенно выделялись картины Грекова, Бродского, Иогансона, Кацмана, Модорова, Терпсихорова, Богородского.

Герасимов представил на 8-ю выставку АХРР шесть работ: «Портрет Лизы Ципсер», «Портрет И. В. Мичурина», пейзажи «Степь» («Степь цветет»), «Уборка сена», «Май» и натюрморт «Пионы».

В «Портрете Лизы Ципсер» многие критики неправильно пытались видеть обобщенный образ комсомолки. На самом деле это обычный индивидуальный портрет. Размашистая манера, резкий по яркости цвет самодовлеют в «Портрете Лизы Ципсер».

Портрет своего земляка Ивана Владимировича Мичурина Герасимов писал с натуры. Великий преобразователь природы обычно всячески избегал позировать художникам. Тем большую ценность представляют работы художников, писавших его с натуры.

Герасимов изображает И. В. Мичурина в кабинете. Упорная мысль, открывающая новые законы развития природы, владеет всем существом этого внешне несколько сухого человека.

В портрете чувствуются следы увлечения фактурой письма, жирным мазком, сбивающим форму. Однако как художественный документ, отличающийся острым портретным сходством, он сохраняет и сейчас свою значимость.

Пейзажи «Май» и «Уборка сена» не являлись чем-то новым в творчестве Герасимова. И мотив весеннего цветущего сада и уборка сена — все это были лишь варианты пейзажных сюжетов, которые встречались в его живописи и в дореволюционные годы. Новым в его пейзажном искусстве была картина «Степь цветет». В этой громадной гуаши-акварели художник показал себя мастером законченной пейзажной картины, отделанной во всех деталях, картины глубоко поэтической и дающей обобщенное представление о красоте весенней степи. Здесь уже ничего не было от этюдной манеры письма. Герасимов дал вполне самобытное решение национальной пейзажной темы, подкупающее оптимистическим настроением и искренностью.

Показанные на 8-й выставке работы наглядно свидетельствовали, что в лице Герасимова в АХРР пришел художник большого темперамента и яркой красочной палитры. Этими чертами своего творчества живопись Герасимова была в АХРР свежим и многообещающим началом. Как известно, первый всесоюзный съезд АХРР, состоявшийся в 1928 году, уделил значительное внимание вопросам живописной культуры.

Жизнеутверждающие качества живописи Герасимова отмечал А. В. Луначарский. Полемизируя с Тугендхольдом о 8-й выставке АХРР и указывая на положительные явления в реалистической живописи, Луначар-



Портрет гравера И. Н. Павлова

Масло. 1927

ский писал: «Я... никогда не соглашусь с тем, кто будет отрицать теплоту и жизнерадостность серии картин Герасимова»[1].

На следующей, 9-й выставке АХРР (1927) Герасимов показал исключительно портретные работы: портреты граверов И. Н. Павлова и А. П. Троицкого, а также свой первый портрет наркомвоенмора К. Е. Ворошилова.

Портрет И. Н. Павлова запечатлел близкого друга художника. В своих воспоминаниях «Моя жизнь и встречи» Павлов рассказал, как создавался этот портрет.

«Живя у меня и наблюдая мою работу, Александр вначале холодно относился к моей профессии гравера, — пишет Павлов. — Но постепенно тайны граверного искусства раскрывались и захватывали его, — он стал ценить этот сложный и увлекательный вид труда художника.

Однажды, уже в 1927 году, он предложил написать с меня портрет. Ему хотелось запечатлеть и мои индивидуальные черты и раскрыть во мне тип гравера.

Писал Александр Михайлович удивительно долго. Наши сеансы проходили среди воспоминаний и шуток. Как-то отдыхая, в перерыве, я взял в руки газету и стал рассматривать в лупу интересовавший там меня рисунок; Александр неожиданно вскочил и закричал:

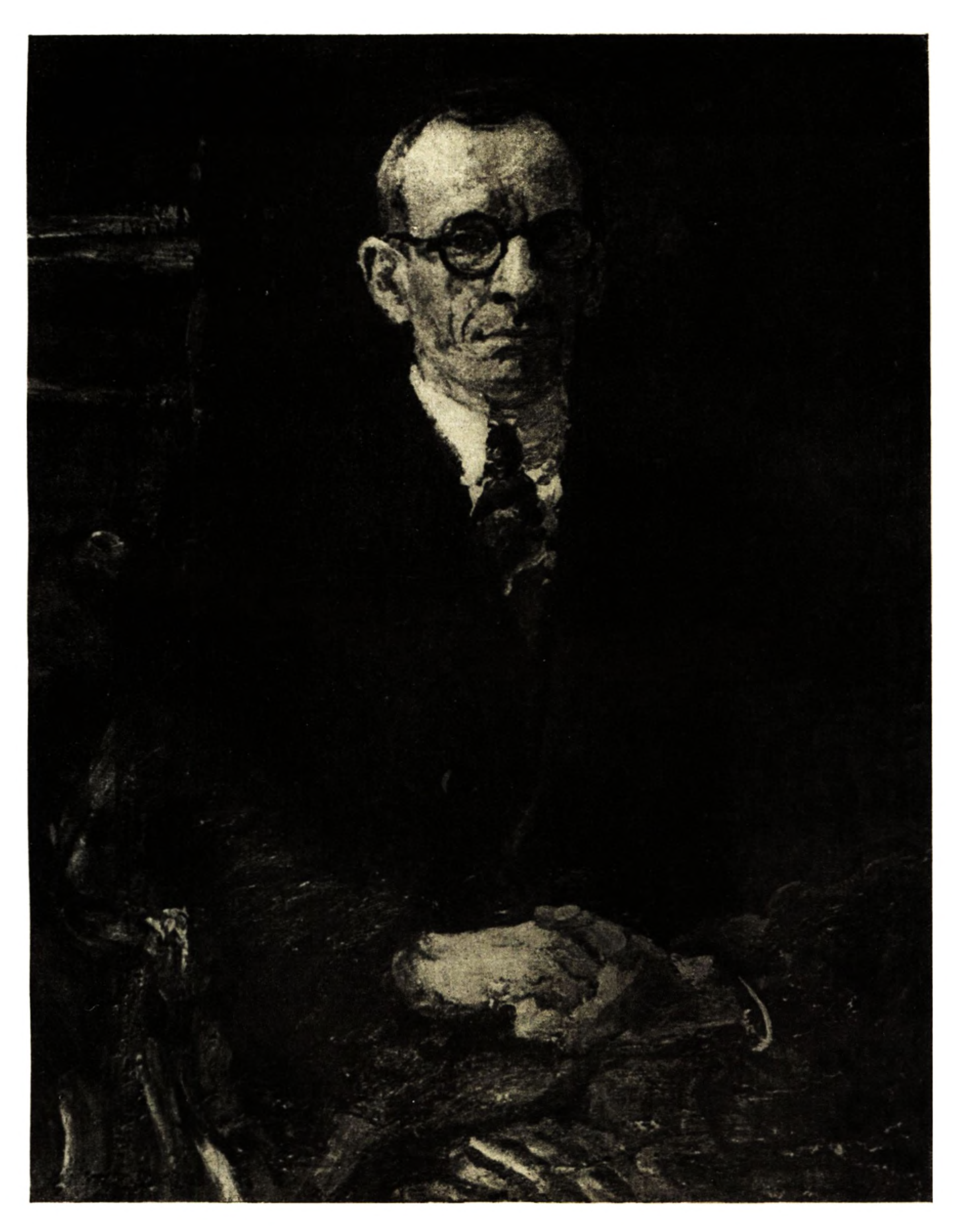
— Сиди так! Не шевелись! Дай мне скорее синей краски — она у меня вся вышла.

Кроме литографской, у меня других красок в наличии не было, и я предложил ее моему портретисту. Он был в необычайном творческом порыве и согласился взять предложенное. Александр мешал мою краску со своими, особенно с черной, и, ничтоже сумняшеся, всю ее исписал. Весь портрет он переработал заново, изменил его композицию, усилил цвет. Я превратился в гравера, рассматривающего в лупу свое произведение»[2].

Сам Павлов считает герасимовский портрет «лучшим и самым глубоким портретом» из всех, которые с него были написаны. Портрет правдиво и глубоко раскрывает облик ветерана русской гравюры, его сосредоточенность при работе. Зорко смотрит И. Н. Павлов в лупу — так смотрят именно граверы. В колорите портрета много тонких живописных нюансов.

[1] «Дискуссия об АХРР». См: А. В. Луначарский. Статьи об искусстве, «Искусство», 1941, стр. 589.

[2] И. Н. Павлов. Моя жизнь и встречи, «Искусство», М., 1949, стр. 263—264.



Портрет художника М. М. Берингова

Масло. 1928

В отличие от указанной работы «Портрет А. П. Троицкого» довольно обычен по композиции и, хотя обладает бесспорным сходством, написан. очевидно, без особого творческого волнения. В подходе к портретной натуре у Герасимова есть свои правила, и далеко не каждый портретируемый может вызвать в нем творческий подъем.

«Меня при выборе людей, которых мне хотелось писать, — говорил Герасимов, — интересует и привлекает сложность, яркость, часто незаметные на первый взгляд особенности, которые есть у каждого талантливого человека. Я любил и люблю сильное и яркое в природе, люблю это же и в человеке и всегда ищу этого в окружающих, и когда нахожу, мне неудержимо хочется запечатлеть это в красочном образе».

«Портрет наркомвоенмора К. Е. Ворошилова» свидетельствовал об идейно-политическом росте Герасимова, о верном понимании им задач искусства. Образ Климента Ефремовича Ворошилова занял видное место в искусстве художника.

Один из крупнейших деятелей Коммунистической партии, К. Е. Ворошилов много сделал для привлечения художников к серьезной работе над темами Красной Армии. Выставки, посвященные Красной Армии, были значительным событием в жизни советского искусства.

Герасимов неоднократно встречался с К. Е. Ворошиловым, что чрезвычайно способствовало работе его над образом наркомвоенмора.

«Всякий раз, когда вспоминаю мои встречи с Климентом Ефремовичем, — пишет художник, — как-то особенно легко и приятно становится на душе. Не было ни одной из этих встреч, после которой я не чувствовал бы в себе какого-то особого прилива новых сил, подъема энергии. Как-то все впереди становилось ясным и определенным. И это все не было результатом того, что была какая-то назидательная проповедь или еще что-нибудь в этом роде; нет, это было просто результатом чуткого, внимательного и, я бы сказал, утонченно-деликатного отношения Климента Ефремовича к человеку.

Кто из советских художников не знает, как Климент Ефремович накануне открытия выставки РККА являлся сам, осматривал каждую картину и в конце осмотра обыкновенно говорил:

«А теперь покажите мне тех, кого вы отклонили».

И если попадалась картина, которая казалась ему не такой уж плохой, он обыкновенно обращался к нам и говорил: «А может, пройдет?»



Бойня

Масло. 1929

Все это показывает, какое доброе сердце и какая необъятная любовь у товарища Ворошилова к людям, к человеку»[1].

С особенной теплотой Герасимов вспоминает встречу с К. Е. Ворошиловым, которая была связана с началом работы над первым его портретом.

«Первый раз я встретился с ним у него на квартире, когда я пришел писать с него портрет. Все мое волнение моментально исчезло, когда он со мною поздоровался и сказал: «Ну, давайте попробуемте». Помню, как внимательно во время работы он спрашивал меня, так ли сидит и не мешает ли мне что работать»[2].

В первом герасимовском портрете К. Е. Ворошилова, где нарком-военмор написан сидящим в кресле, реалистический подход к изображению человека позволил художнику создать яркий и жизненно убедительный образ государственного и военного деятеля, вышедшего из среды рабочих. В простом русском лице Климента Ефремовича Ворошилова воплощены драгоценные духовные свойства революционера-рабочего, воспитанного Коммунистической партией и закаленного в боях гражданской войны.

«Портрет наркомвоенмора К. Е. Ворошилова» был первой большой серьезной удачей Герасимова в портретной живописи и знаменовал начало нового периода в его творческой жизни.

Десятая выставка АХРР была посвящена десятилетию Рабоче-Крестьянской Красной Армии (1928). Герасимов выставил на ней большие картины: «Товарищ Ворошилов на Красной площади в день празднования десятилетия Октября» (другие названия: «Наркомвоенмор К. Е. Ворошилов» и «К. Е. Ворошилов на коне») и «Немецкая оккупация на Украине».

Если сравнить эти произведения с работами, показанными на 8-й выставке АХРР, то мы увидим значительный творческий рост художника. Прошло всего лишь два года, а Герасимов сумел вплотную подойти к овладению серьезной политической темой и написать сложную по композиции большую картину. Наверстывая упущенное, упорно работая над собой, Герасимов теперь шагал в ногу с передовыми советскими живописцами.

[1] А. Герасимов. Мои встречи с Климентом Ефремовичем Ворошиловым, журн. «Творчество», 1941, № 2, стр. 2.
[2] Там же.

Портрет-картина Герасимова «Товарищ Ворошилов на Красной площади в день празднования десятилетия Октября» для того времени была одной из первых попыток советского искусства найти монументальную форму для прославления в живописи исторической роли Красной Армии как защитницы завоеваний народа. Образ К. Е. Ворошилова исполнен мужественной энергии. Портрет лишен той салонной парадности, которая была свойственна официальным, парадным портретам дореволюционного искусства.

В картине есть недостатки: фигура наркомвоенмора ритмически мало связана со стремительным движением тачанок. В живописи еще чувствуется этюдная манера. И все же для Герасимова эта работа была заметным движением вперед и свидетельствовала о росте его реалистического мастерства.

В картине «Немецкая оккупация на Украине» [1] Герасимов дал верную политическую трактовку сюжета, вложил в каждую деталь большое идейное содержание.

В основу картины легли личные впечатления Герасимова от гражданской войны. Художник изобразил напряженный драматический момент, когда помещик, вернувшийся в усадьбу благодаря содействию немецких оккупантов, творит расправу над беззащитными крестьянами.

Герасимов создал яркий тип помещика новейшей формации, который за образец считает европейский капитализм и подражает его модам. Неподалеку от помещика художник изображает прислонившуюся к колонне женщину в амазонке, с хлыстом в руках, очевидно, его взрослую дочь, которая любуется происходящим. Тут же и служитель церкви — разжиревший патер, с широкой улыбкой подставляющий для лобызания свою руку.

Очень выразительна группа безмолвствующего народа. В ней запоминается стоящая на коленях старуха, крестьянин в кафтане, старик с бритой головой, кряжистый мужик в светлых шароварах, подпоясанный кушаком. Они верят в свое освобождение, в помощь Красной Армии. Особенно выделяется величавым мужеством фигура крестьянина, сложившего на груди руки.

Картина «Немецкая оккупация на Украине» не свободна от ряда недостатков. Чувствуется, что художник писал большинство своих персонажей без натуры; есть недочеты и в решении планов, пространства.

[1] Первоначальное название картины было «Немецкие оккупанты на Украине».



Атака Красной кавалерии

Акварель. 1933

Характерно, что в конце двадцатых годов тематика гражданской войны нашла свое воплощение не только в живописи, но и в ряде иллюстрационных работ Герасимова. Для Изогиза художник исполнил несколько акварельных картин и иллюстраций, в том числе «Сибирские партизаны», «Бой под Ростовом», «Бой под Уфой». В этих работах он показал себя мастером батального искусства. Батальные темы легли и в основу эскизов Герасимова для стенной росписи в Центральном Доме Красной Армии, которые он делал в 1929 году. В 1933 году Герасимов снова обращается к батальному жанру и пишет картину-акварель «Атака Красной кавалерии». Однако произведения на батальные темы не заняли в творчестве Герасимова большого места.

На 11-й выставке АХРР Герасимов показывает «Портрет художника М. М. Берингова» и большую картину «Бойня» (1929). В основе последней лежало глубокое, пристальное наблюдение художником натуры.

Вспоминая свою молодость в Козлове, Герасимов однажды сказал: «Мне в тот период приходилось на бойнях по целым дням стоять и смотреть, как бьют быков, дожидаться очереди. Стоишь и смотришь... вдруг боец скажет: «Сашка, возьми парочку быков — заколи, я покурю пока». И я это делал».

В картине «Бойня» огромный породистый бык занимает значительную часть композиции; он ощутил опасность, тело его напряглось. Ему противостоит сильная, мускулистая фигура бойца-мясника, приготовившего для смертельного удара свою железную руку. Особенно правдиво удалось художнику передать голову бойца. Когда-то подобный сюжет разрешал в нашем искусстве К. А. Савицкий.

В картину «Бойня» Герасимов вложил много творческой страсти и живописного темперамента. Однако это полотно грубовато по краскам. Из этюдов к «Бойне» надо отметить «Бычка» и «Этюд молодого бычка, жующего траву».

Митрофан Михайлович Берингов привлек Герасимова, как оригинальный темпераментный живописец, человек с интереснейшей биографией. Еще учась в духовной семинарии, он принимал участие в революционном движении и юношей отбывал трехгодичное заключение в крепости.

Ученик Рылова по школе Общества поощрения художеств, Берингов в 1917 году, находясь на военной службе, был товарищем председателя броневого комитета. Последующие революционные годы Берингов «провел в Сибири, где, будучи членом ревкома г. Мариинска,

принимал участие в борьбе с чехословацким корпусом, примкнувшим к белогвардейцам»[1].

Берингов написал ряд картин, посвященных природе Севера и труду советских рыбаков. Известны его полотна «Ледяной поход Балтфлота» и «Слепые».

Герасимовский портрет М. М. Берингова (Астраханская картинная галлерея) глубок по внутренней характеристике. Перед зрителем встает образ незаурядного человека с ярко выраженными индивидуальными чертами.

Как ни заметны были успехи Герасимова в портретных работах, основное внимание его в те годы было сосредоточено на темах героической борьбы Коммунистической партии за счастье народа. Произведения, посвященные этой теме, заняли главное место в творчестве Герасимова. В этих произведениях он создал вдохновенные образы гениального вождя Коммунистической партии В. И. Ленина, имя которого стало знаменем трудящихся всего мира, и продолжателя дела Ленина великого И. В. Сталина.

Упорно, настойчиво трудился мастер над созданием образа Владимира Ильича Ленина. Герасимов хотел показать В. И. Ленина как народного трибуна революции, призывающего массы на священную борьбу с врагами, на созидание нового, социалистического общества.

«Я, — говорит Герасимов, — как, вероятно, и другие художники, с очень большим и, конечно, законным чувством творческого волнения начал в 1928 году работать над портретом Ленина. Сознание, что работаешь над образом гения человечества, наполняло и глубокой творческой радостью и вместе с тем чувством большой ответственности. Я отчетливо понимал, берясь за эту работу, что необходимо сохранить для будущих поколений не только правдивый внешний образ Ленина, но вместе с тем и раскрыть перед зрителем чувства, с которыми мы, современники, воспринимали дни и труды великого освободителя трудящихся и основоположника новой эры мировой истории.

Много и долго работал я над своим первым портретом Ленина, многое в нем переделывал, менял, но одна мысль неустанно руководила всеми моими творческими помыслами: Ленин — это организатор Октября,

[1] А. Скворцов. М. М. Берингов и В. В. Крайнев. Вступительная статья к каталогу выставки «За Полярным кругом», «Всекохудожник», М., 1932.



В. И. Ленин на трибуне
Масло. 1930

пламенный трибун, вождь величайшей в веках революции. Таким я старался показать его на моем полотне».

Как мы уже отмечали, первый замысел картины, посвященной В. И. Ленину, возник у Герасимова в начале двадцатых годов, еще во время пребывания в Козлове. Переехав в Москву, художник приступил к работе над большой многофигурной композицией «Покушение на В. И. Ленина». В незаконченном полотне, к которому Герасимов неоднократно возвращался позднее, углубляя его замысел, художник стремился выразить безграничную любовь трудящихся к Ленину.

В 1929 году художник создает картину «В. И. Ленин на трибуне», ставшую известной каждому советскому человеку. Она появилась на первой выставке «Всекохудожника» — объединения работников изобразительного искусства, в организации которого Герасимов принимал самое деятельное участие.

В картине «В. И. Ленин на трибуне» Герасимов одним из первых в нашей живописи создал обобщенный образ В. И. Ленина как вождя Октября, страстного трибуна, призывающего народ на решительный бой с капитализмом, с врагами революции.

Художник передал силу революционной мысли Владимира Ильича, пламенность его натуры, безмерную любовь к народу, горячую убежденность в победе труда над капиталом, ненависть к угнетателям и соглашателям. Фигура Ленина возвышается на трибуне на фоне трепещущего от ветра алого стяга — символа революции. Композиция картины проста, она вся основана на динамике, на единстве ритма движения Ленина и ритма потока людской массы.

Подавшись вперед, Ленин обращается к народу, стоящему на площади. Чувствуется, что этот поток народа необъятен. В образе Ленина воплотились воля и чувства народа.

Мы знаем по воспоминаниям современников, какой неотразимой правдой и страстью дышало и горело ленинское слово. И. В. Сталин в своем выступлении на вечере кремлевских курсантов в 1924 году говорил: «Меня пленила та непреодолимая сила логики в речах Ленина, которая несколько сухо, но зато основательно овладевает аудиторией, постепенно электризует её и потом берет её в плен, как говорят, без остатка»[1]. И. В. Сталин назвал Ленина руководителем высшего типа, горным орлом, не знающим страха в борьбе и смело ведущим вперед

[1] И. В. Сталин, Соч., т. 6, стр. 55.

партию. «Ленин был рождён для революции. Он был поистине гением революционных взрывов и величайшим мастером революционного руководства. Никогда он не чувствовал себя так свободно и радостно, как в эпоху революционных потрясений»[1].

Герасимов сумел выпукло, осязаемо выразить в образе Ленина черты «гения революционных взрывов», трибуна революции. Задача была сложной, так как передача ораторской речи составляет исключительную трудность для художников. Ленин у Герасимова действительно говорит, — это убедительно выражено во всей фигуре вождя. Именно таким мы представляем Ленина выступающим. Большая заслуга художника состояла в том, что он нашел для выражения черт Ленина-трибуна яркие художественные средства.

Написанная с подлинным творческим вдохновением, картина Герасимова «В. И. Ленин на трибуне» ознаменовала собой целый этап в его искусстве. Всю силу своего живописного таланта, смелые, сочные, полнокровные краски он впервые направлял для выражения большой идеи.

Силе идейного звучания картины помогает и ее фон с изображением грозового неба, сгущенных туч. Герасимов так усиливает звучание красок, что это, казалось бы, такое нейтральное место композиции приобретает большое значение для выражения идеи картины. В сгущении этих грозовых туч, в огненных отсветах на небе зритель чувствует, как «гремит разорванный ветром воздух» и как буря революции сотрясает всю Россию, весь мир.

Портрет Ленина, исполненный в 1929 году и находящийся в Центральном музее В. И. Ленина в Москве (на нем дата — 1930 г.), не раз повторялся художником. Он получил всеобщее признание и широко распространен в авторских повторениях, в копиях, не говоря уже о большом количестве репродукций.

В создании первого портрета В. И. Ленина большую помощь художнику оказал К. Е. Ворошилов.

«Когда я работал над большим портретом Ленина, — вспоминает художник, — и когда я ему (Ворошилову. — *М. С.*) однажды сказал о том, как трудно дается портрет, он мне ответил: «Я заеду, посмотрю». И действительно, сдержал свое слово и приехал. Явился он неожиданно. Я в то время занимал маленький уголок в бывшей мастерской Коненкова на Красной Пресне. Осмотрев портрет, он мне сказал: «Без меня

[1] И. В. Сталин. Соч., т. 6, стр. 61.



Крестьянин с рыжими усами. Этюд к картине «Голосуют за колхоз»
Масло. 1931

не выпускайте в свет». И действительно, он еще несколько раз навестил меня и дал очень нужные советы... Так как я лично видел только один раз Владимира Ильича, и то на очень большом расстоянии, то мне, понятно, было трудно работать. Главная трудность состояла в том, что я должен был сделать В. И. Ленина говорящим, и мне долго не удавалось сделать выражение рта. И вот, наконец, один раз Климент Ефремович посоветовал мне: «Больше не прикасайтесь к лицу». Только после этого я решил закончить мой портрет»[1].

Картина Герасимова «В. И. Ленин на трибуне» явилась для советского искусства одним из первых произведений, которым утверждался метод социалистического реализма. Новое содержание позволило Герасимову в этом полотне найти и новую, ясную, живую художественную форму.

После картины «В. И. Ленин на трибуне» художник не раз возвращался к образу вождя Октябрьской революции. Однако написанные им в 1930—1934 годах портреты значительно уступали первому изображению Владимира Ильича. Таковы произведения «В. И. Ленин в рабочем кабинете» (1931) и «Портрет В. И. Ленина» (1934).

Заслуживает внимания картина «Выступление В. И. Ленина на пленуме Моссовета 20 ноября 1922 года», написанная художником в 1932 году (находится в экспозиции Центрального музея В. И. Ленина в Москве, а один из вариантов — в Горьковском художественном музее). Картина почему-то осталась в стороне от внимания биографов и исследователей творчества художника, а между тем она непосредственно примыкает к первому его портрету вождя и является результатом серьезной работы над воссозданием образа Ленина.

Как и в первом произведении, посвященном В. И. Ленину, Герасимов и здесь изобразил Владимира Ильича произносящим речь. Художник воссоздает образ Ленина того периода, когда страна перешла к мирному строительству. Чтобы перейти к строительству социализма в сложнейших условиях разрушенного гражданской войной народного хозяйства, необходимо было найти быстрые и решительные пути к возрождению экономики России. Ленин выдвигает перед партией и государством задачу новой экономической политики. В речи на пленуме Моссовета 20 ноября 1922 года Владимир Ильич говорил: «Социа-

[1] А. Герасимов. Мои встречи с Климентом Ефремовичем Ворошиловым, журн. «Творчество», 1941, № 2.



Пионы

Масло. 1928

лизм уже теперь не есть вопрос отдаленного будущего, или какой-либо отвлеченной картины» и что как ни трудна новая задача с введением нэпа, «из России нэповской будет Россия социалистическая»[1].

Если в первой картине Герасимов показывал Ленина призывающим к борьбе с врагами революции, то здесь он изображает вождя Октября выступающим по важнейшим вопросам внутренней политики. Вместо обстановки площади — здесь интерьер. Художник создает затемненный фон, оставляя освещенным только лицо В. И. Ленина и стол с бумагами, на который Ильич опирается руками. Однако это не мешает зрителю разглядеть всю фигуру вождя: отдельные блики света на его руках, на груди острее помогают чувствовать волевое напряжение.

Ленин на этой картине выглядит старше, чем на первой, в его фигуре меньше порывистости (он выступал впервые после тяжелой болезни), но художник подчеркивает ту же страстность и убедительность его речи, которая, по выражению Горького, «всегда вызывала физическое ощущение неотразимой правды».

В 1931 и 1933 годах Герасимов создает новые портреты К. Е. Ворошилова, на которых наркомвоенмор изображается во время маневров.

Наиболее удачен «Портрет К. Е. Ворошилова» 1933 года, на котором так же, как на портрете 1928 года, наркомвоенмор показан на коне. Сравнение этих двух изображений К. Е. Ворошилова на коне показывает, как повысилось реалистическое мастерство художника.

Этот портрет К. Е. Ворошилова (в каталоге персональной выставки художника он назывался «К. Е. Ворошилов на коне») был бесспорной удачей мастера. Уверенно и легко сидит нарком на скачущей лошади. Он проверяет боевую подготовку Красной Армии. Его волевое лицо выражает внутреннее удовлетворение и радость. Маневры показали замечательные достижения Красной Армии, армии советского народа.

Творческая деятельность Герасимова в конце двадцатых — начале тридцатых годов очень разнообразна. Он создает «Портрет партизанки» (1932), пишет портреты жены и дочери. Из пейзажей за это время были написаны «Мельница», «Крестьянский двор», «Базарная площадь в Козлове», «Яблони цветут», «На реке», «Яркий полдень», «Дворик в феврале» и другие, связанные с природой окрестностей родного Коз-

[1] В. И. Ленин. Соч., т. 33, стр. 405.

лова. Из них выделяется «Яркий полдень», поэтически рисующий крестьянский двор с лежащими в тени крестьянами, и очаровательный «Дворик в феврале», в котором художник запечатлел уголок родного дома.

В 1930 году Герасимов исполняет пейзажную картину «Чернозем», в которой впервые пытается запечатлеть крестьянский труд в условиях коллективизации деревни и механизации обработки земли. Картина была создана в результате командировки в Громушкинский колхоз Центрально-черноземной области. Тема плодородия нашла свое выражение и в пейзаже «Черноземные поля», написанном в 1931 году.

Примечательным явлением в творческой жизни Герасимова самого начала тридцатых годов была работа над большой многофигурной картиной «Голосуют за колхоз» (1931), которая, к сожалению, осталась незаконченной. Для этой темы, так захватившей художника, богатейший материал давали его жизненные впечатления и знание деревни. В сохранившихся этюдах к картине («Крестьянин с рыжими усами», «Бедняцкий тип», «Прасол», «Женщина в платке» и другие) видно, как глубоко подходил Герасимов к выражению типов крестьянской массы, ее социальных характеров, как ярко рисовал он столкновение старого и нового мира деревни. Надо полагать, что картина не была закончена потому, что по природе своего дарования Герасимов — не жанрист в буквальном смысле этого понятия, а взятая им колхозная тема требовала специфически жанрового решения.

К этому же времени относится и работа Герасимова над картиной «В лодке» (закончена в начале 1933 года). Художник здесь также пробовал свои силы как жанрист. В картине чувствуются следы увлечения Герасимова импрессионистической живописью. Отрицательным в этом полотне является и трактовка женских образов.

Творческая работа Герасимова проходила при ожесточенных нападках на него руководства РАПХ. Вульгаризаторы марксизма, выхолащивающие из искусства живое, советское содержание жизни и не считающиеся со спецификой творческого дарования, рапховцы обвиняли Герасимова в мелкобуржуазности. Здоровый, полнокровный талант художника-реалиста, его творческая самостоятельность и принципиальность не устраивали апологетов бездушного, мертвенного искусства, для которых конструктивизм был знаменем современного творчества. Нападками был встречен написанный Герасимовым «Портрет К. Е. Ворошилова». Доставалось Герасимову и за «Портрет Лизы Ципсер», и за «Бойню», и даже за скромный этюд «Бычка».

Особенно яростные нападки рапховской клики вызвала картина «Чернозем».

Рапховцы обвиняли художника в стремлении «вселить ужас перед всепобеждающей стихией», видели в картине отказ «от понимания классового расслоения деревни, уход от современности».

Герасимов вынужден был обратиться со специальным письмом во фракцию ВКП(б) Ассоциации художников революции, в котором объяснил свои творческие задачи.

Вот что писал тогда Герасимов:

«На отчетной выставке кооператива «Художник» была моя картина «Чернозем». Картина приобретена Нижегородским музеем. Мнения по поводу этой картины различны. Говорилось, что она мрачна, уныла и не может вселять бодрости. Считаю должным сказать вам, как я смотрю на нее и что я хотел сказать этой картиной. Черная земля — признак ее плодородия, тучи, идущие над ней, — необходимое условие будущего урожая, и грачи — признак того, что земля неистощима и полна живых организмов. Хороший ясный денек, так приятный сердцу дачника, может радовать и ободрять земледельца только тогда, когда он снимает урожай. Я не хочу сказать, что солнце не нужно для полей, но когда готовят землю для посева, никакая туча не может печалить земледельца. Я думаю, что это поймут все сто процентов колхозников, а колонна тракторов может вселить только уверенность в них, что с машиной они выполнят пятилетку. Это подчеркнуто в картине нарочито толстыми пластами земли.

Конечно, туча могла быть эффектней, с прорывами солнца, когда «золото, золото падает с неба», как писал кто-то из поэтов, но такая туча часто несет беду. А для колхоза более полезен мелкий дождь, «как из сита», как говорят крестьяне. Вот что я хотел сказать своей картиной» [1].

Подобные взгляды на задачи советского пейзажа Герасимов высказывал и на пленуме Оргкомитета Союза советских художников, посвященном Всесоюзной сельскохозяйственной выставке. Он говорил о том, что пейзажисты в подавляющем большинстве видят в явлениях природы отвлеченную красоту. Эстетика их лежит далеко за пределами народных представлений о красоте родной земли. Художники не научились смотреть на природу глазами земледельца, преображающего

[1] Журн. «За пролетарское искусство», 1931, № 6.

своим трудом землю. Отсюда и частое бытование в нашем искусстве дачных мотивов. Между тем народу дорого видеть в картине изображение тех моментов жизни природы, которые связаны с трудом земледельца, с его мечтой о высоком урожае. В образцах народного фольклора можно наблюдать массу интереснейших примеров, свидетельствующих о том, как по-своему поэтизировал народ жизнь природы.

В подходе Герасимова к пейзажу и в трактовке им подобных сюжетов есть много такого, что сближает его творчество с народными поэтами среднерусской черноземной полосы — с Кольцовым и Никитиным, особенно с последним. У Никитина восприятие полевого пейзажа всегда неразрывно связано с думой народа о своем земледельческом труде. Если поэт видит дождевую тучу, когда поля уже давно ждут дождя, он приветствует ее как «отраду народа».

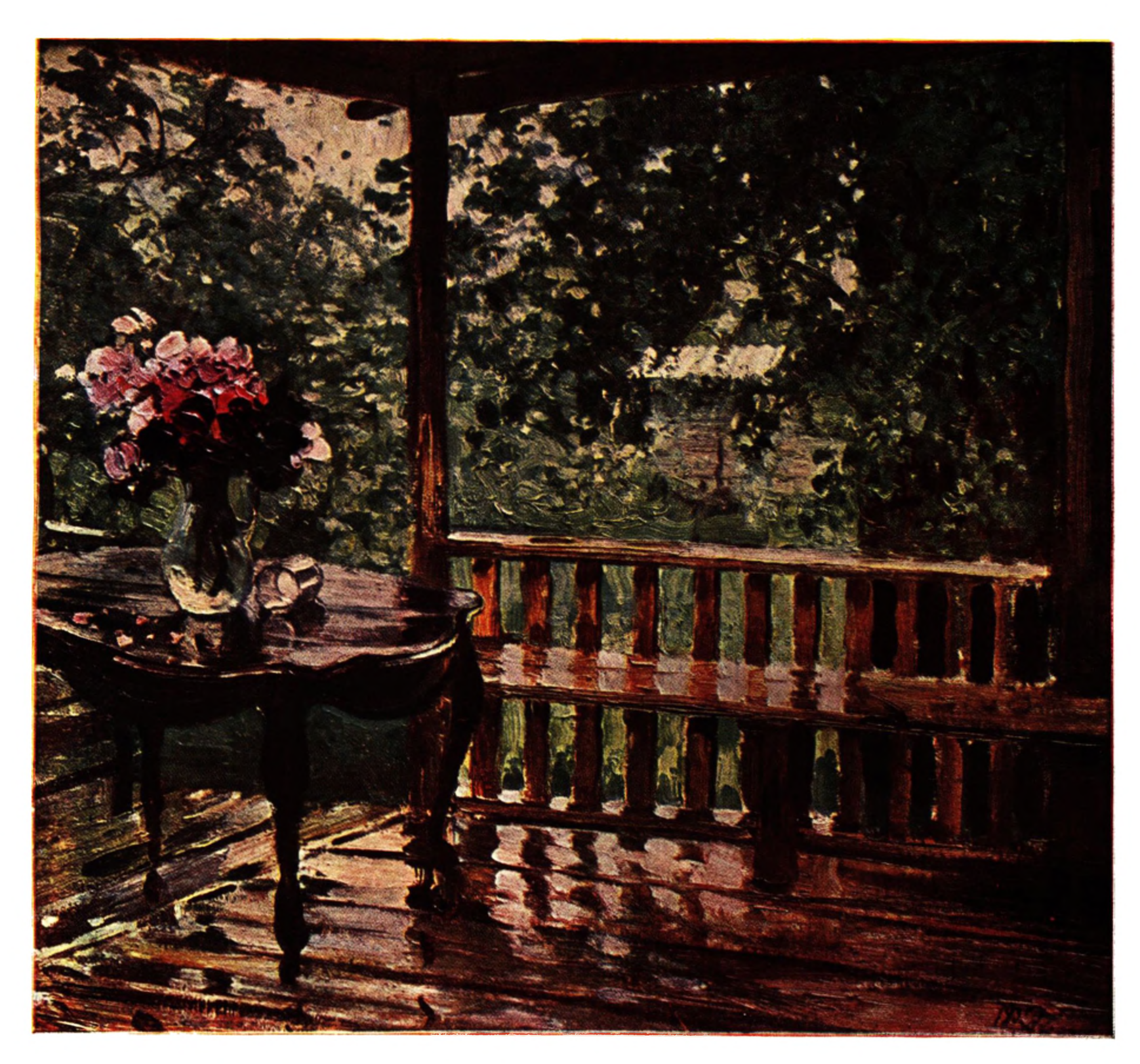
Вон тучки находят; отрада
народа...

Это придает особую мелодию пейзажным мотивам его стихотворений.

Картина Герасимова «Чернозем», несмотря на этюдную манеру письма, была своеобразным credo художника в области пейзажного жанра. И «Чернозем», и «Целина», и «Дождь идет» интересны принципиально, по существу трактовки пейзажного сюжета.

Историческое постановление Центрального Комитета ВКП(б) «О перестройке литературно-художественных организаций» от 23 апреля 1932 года положило конец групповщине среди художников и указало им новые формы творческих объединений. Если партия помогала созданию и укреплению специальных пролетарских организаций в области литературы и искусства, когда еще наличествовало влияние чуждых идеологических элементов, то в связи с ростом пролетарской культуры «рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАПМ и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества»[1]. В постановлении ЦК ВКП(б) указывалось, что подобное обстоятельство «создает опасность превращения этих организаций из средства наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от

[1] «Пропаганда и агитация в решениях и документах ВКП(б)», Госполитиздат, 1947, стр. 292.



Мокрая терраса (После дождя)

Масло. 1936

писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству»[1].

Ликвидируя ассоциацию пролетарских писателей и аналогично РАПХ, Центральный Комитет партии объединял всех писателей (а также и художников), «поддерживающих платформу советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве», в единый творческий союз с коммунистической фракцией в нем.

Перестройка художественных организаций открыла перед мастерами советской живописи, скульптуры и графики самые благоприятные перспективы для развития искусства и знаменовала собой совершенно новый период в их творческой жизни. Начиналось широкое объединение художественных сил, стремившихся средствами искусства служить народу, задачам строительства социализма.

Коммунистическая партия поставила перед советскими художниками задачу овладения методом социалистического реализма, единственно правильным методом, на основе которого возможно создание глубоко идейных, подлинно высоких произведений искусства.

И. В. Сталиным было дано с исчерпывающей конкретностью определение социалистического реализма как творческого метода советского искусства.

В начале тридцатых годов А. А. Жданов, А. М. Горький, а позднее М. И. Калинин в своих высказываниях о методе социалистического реализма подчеркивали необходимость неразрывной, органической связи литературы и искусства с революционной борьбой трудящихся масс, с идеями Коммунистической партии, с великими задачами социалистического строительства.

Вслед за постановлением ЦК ВКП(б) о перестройке литературно-художественных организаций Советское государство провело ряд важнейших мероприятий, призванных обеспечить широкое развитие искусства на основе метода социалистического реализма. Многие художники получили творческие командировки по стране, давшие им возможность изучить и отразить в своих произведениях грандиозный размах социалистического строительства в годы первых пятилеток, преобразившего СССР в самую передовую индустриальную державу, и небывалого в мире коллективного, социалистического сельского хозяйства. Всемерно расширяется

[1] «Пропаганда и агитация в решениях и документах ВКП(б)». Госполитиздат, 1947, стр. 292.

практика государственных заказов. Организуются такие крупнейшие художественные выставки, как «XX лет РККА», «XX лет ВЛКСМ», «Индустрия социализма», «Выставка лучших произведений советской живописи» и другие. На этих выставках мастера советской живописи, скульптуры и графики демонстрировали значительные достижения.

В конце тридцатых годов советские художники участвовали на Международной художественной выставке в Нью-Йорке и оформляли Всесоюзную сельскохозяйственную выставку в Москве. Здесь ими были также достигнуты большие успехи.

Откликаясь на задачи советского искусства в связи с постановлением ЦК ВКП(б), Герасимов принимал самое живое участие в осуществлении перечисленных мероприятий Советского государства. Он стал активным участником всех главнейших художественных выставок страны, всегда серьезно готовясь к этим смотрам искусства. Метод социалистического реализма помогал полнее, ярче, глубже проявиться самобытному таланту художника.

В БОРЬБЕ ЗА СОЦИАЛИСТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ



Картина Герасимова «Выступление И. В. Сталина на XVI съезде партии» впервые демонстрировалась на юбилейной выставке 15-летия Красной Армии.

С тех пор художник создал ряд портретов И. В. Сталина и картин с его изображением.

В них запечатлены выступления вождя на партийных съездах и съездах Советов, в общении с народом, с руководителями партии и правительства. Картины и портреты Герасимова дают изображение И. В. Сталина в различные исторические периоды жизни партии и государства.

Во всех этих работах А. М. Герасимов подчеркивает силу и величие Коммунистической партии, ведущей советский народ по пути к коммунизму.

В 1936 году Герасимов в автобиографической заметке «Моя работа в советском искусстве» писал:

«Эпоха социализма поставила перед нами, художниками, свою особую задачу. Мы должны были создать такие произведения в советской живописи, которые были бы близки и понятны массам трудящихся, которые были бы в полном смысле слова достойны нашей великой эпохи.

Задача огромная и серьезная! Чтобы выполнить ее, мы должны были суметь красочно показать наши величайшие исторические события...

Но чтобы уметь все это правдиво отобразить красками социалистического реализма, нам надо полностью овладеть своим мастерством, серьезно и внимательно изучить советскую действительность, беззаветно любить свою Родину...» [1].

Эти убеждения, в которых чувствуется верное понимание метода социалистического реализма, Герасимов стремился выразить в своих работах, посвященных историко-партийным темам.

Произведения Герасимова, посвященные И. В. Сталину, представляют собой результат очень большого и систематического труда художника.

«Спокойствие, вера в силу и героизм народа, поднявшего знамя величайших из революций, твердая уверенность в окончательной победе и вместе с тем необычайная простота, скромность были основными, глубоко запавшими на всю жизнь впечатлениями кратковременной беседы с Иосифом Виссарионовичем, когда мне посчастливилось впервые разговаривать с ним в майские сумерки на опустевшей после демонстрации Красной площади» [2].

Так говорит сам художник о встрече, которая много дала ему для работы над портретом Иосифа Виссарионовича Сталина. К этой встрече присоединились впоследствии и другие. Впечатления от личных встреч пополнялись рассказами людей, часто и подолгу видевших И. В. Сталина. Очень много дали Герасимову беседы с Климентом Ефремовичем Ворошиловым.

В картине «Выступление И. В. Сталина на XVI съезде партии» Гера-

[1] А. М. Герасимов. Моя работа в советском искусстве, «Мичуринская правда», 1936, 2 сентября.

[2] В. М. Лобанов. А. М. Герасимов, «Искусство», 1943, стр. 65.

симов подчеркивает глубочайшую внутреннюю убежденность вождя в торжестве коммунизма. Фигура Иосифа Виссарионовича показана на фоне огромных алых стягов с гербом республики, так величаво изображенных художником.

На XVI съезде партии товарищ Сталин говорил о том, что наша страна уже вступила в период социализма. Об этом свидетельствовали достижения в деле индустриализации страны и коллективизации сельского хозяйства. Задача теперь заключалась в том, чтобы догнать и перегнать капиталистические страны по уровню промышленного производства.

Большое внимание в своем докладе И. В. Сталин уделил задачам социалистического соревнования.

С трибуны XVI съезда партии на всю страну, на весь мир раздались величественные слова вождя о труде, как «деле *чести*, деле *славы*, деле *доблести* и *геройства*».

Герасимов вводит в композицию монументальный скульптурный портрет Ленина с надписью на постаменте «XVI».

Бережно тронутая светом, скульптура рефлектирует на знамена горячие, яркие отсветы, выраженные в тонких живописных нюансах.

Колорит картины достигает наивысшего напряжения в центре композиции. Кисть художника, как всегда, темпераментная и широкая. Однако Герасимов сосредоточил все внимание на раскрытии внутреннего содержания образа. Вот почему такой заманчивый для живописных эффектов белый цвет кителя получил у Герасимова матовую, сдержанную окраску.

Картина «Выступление И. В. Сталина на XVI съезде партии» знаменовала начало нового периода в творческой деятельности художника.

Отражая в ней историческое значение съезда в жизни партии и всего советского народа, Герасимов подходил теперь к решению актуальной историко-партийной темы, связанной непосредственно с насущными задачами строительства социализма.

Так же как и картина «В. И. Ленин на трибуне», это произведение поставило имя Герасимова в первый ряд деятелей советского изобразительного искусства.

Картины «В. И. Ленин на трибуне» и «Выступление И. В. Сталина на XVI съезде партии» были значительным фактором в истории развития советской живописи, скульптуры и графики. Примером высокого

идейно-художественного решения этих произведений Герасимов содействовал развитию историко-партийной темы в творчестве советских художников.

Последующий, 1934 год отмечен в творчестве художника появлением второй картины с изображением И. В. Сталина, написанной уже не маслом, а акварелью.

Так же как и в картине «Выступление И. В. Сталина на XVI съезде партии», в ней вождь показан произносящим речь с трибуны. Хорошо нарисованный монументальный акварельный портрет И. В. Сталина 1934 года дает изображение вождя в профиль.

Летом 1934 года по командировке Наркомпроса состоялась поездка Герасимова за границу.

Ехал он с целью изучить произведения мастеров европейской живописи, сохранившиеся в собраниях лучших музеев Запада, познакомиться с состоянием современного искусства Европы, обогатить свои знания по истории художественной и материальной культуры.

Герасимов считал своей задачей серьезно изучить произведения тех мастеров мирового искусства, в творчестве которых, по его мнению, выражался глубокий реализм, раскрывались большие идеи и высокие чувства.

Поездка заняла четыре месяца. Герасимов побывал в Берлине, Париже, Риме, Неаполе, Флоренции, Венеции и Стамбуле. Более всего художника привлекли Париж, где он пробыл два месяца, и центры итальянской художественной культуры — Рим, Венеция, Флоренция, изучению которых был посвящен месяц.

Довольно беглый, трехдневный осмотр берлинских музеев не дал значительных впечатлений. Внимание Герасимова здесь остановили лишь произведения Коринта и Менцеля. Скульптура знаменитой «Аллеи побед», гордости юнкерской, империалистической Германии, показалась ему образцом художественной посредственности. Герасимов спешил в Париж, вызывавший в нем, по его собственным словам, «особо пытливый интерес».

Огромное наслаждение художнику доставили сокровища Лувра. Здесь покорили его силой духа, мастерством и живописной красотой Рембрандт, Тициан, Леонардо да Винчи, Веласкес. «С особым трепетом» рассматривались Герасимовым полотна Делакруа, Курбе, Жерико — этих мастеров он любил и прежде.



Выступление И. В. Сталина на XVI съезде ВКП(б). Фрагмент картины

Масло. 1933

Что же касается современного французского искусства, то Герасимов вынес из знакомства с ним представление о полном его упадке и разложении.

«Я видел в Париже две выставки, — писал художник, — так называемую «Зеленую» и «Салон независимых». На этих выставках было более пяти тысяч картин, но ни одна из них не могла остановить мое внимание. Во всех полотнах чувствовалось такое дилетантство, что ничего, кроме сожаления, эти картины не вызывали. Обслуживающего персонала на этих выставках было больше, чем зрителей. Это бросалось в глаза мне, советскому художнику, так как наши выставки посещают миллионы зрителей. Объясняется все это просто: для того, чтобы участвовать в выставках, художнику нужно купить место для своих картин» [1].

«На выставке в «Весеннем салоне» картин множество. Но из 3000 полотен почти половина — ню (изображение обнаженных женщин). Но как они сделаны, какие позы, как поданы, — это вызывает чувство обиды за художников. Современное искусство, показанное в «Весеннем салоне», произвело на меня впечатление, что художник как бы разучился говорить своим голосом. Он его изуродовал, будучи сам подвержен влиянию капиталистического бытия, регресса, падения культуры.

«Весенний салон» — также коммерческое предприятие. За участие на выставке художник должен платить, причем сумма оплаты зависит от размера полотна: чем больше полотно, тем выше оплата.

На выставке бродит буквально пять-шесть человек. Это лучший показатель того, что дела плохи. И даже всесильные маршаны застыли со своими живописными товарами» [2].

В Париже перед Герасимовым обнажился грязный мир продажности капиталистического искусства, и он увидел в художественной жизни Франции ярчайшее подтверждение слов В. И. Ленина о том, что «свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания» [3].

«Художники капиталистических стран, — отмечал Герасимов в одной из своих статей, — рекламируют самих себя при помощи продажных журна-

[1] А. М. Герасимов. Моя жизнь и творчество, «Мичуринская правда», 1936, 12 мая.
[2] А. М. Герасимов. Парижские впечатления, «Рабис», 1934, № 11.
[3] В. И. Ленин. Партийная организация и партийная литература. Соч., т. 10, стр. 30.

лов и журналистов и пускаются на разные махинации. Например, устраивают фиктивную продажу своих картин, чтобы набить на них цены. Покупают картины обычно богатые буржуа, которые прельщаются картиной не потому, что она им нравится, а только потому, что о ней пишут, о ней говорят и она является последним «криком моды» [1].

Наблюдательный глаз художника позволил Герасимову увидеть во всей неприглядности жалкий быт парижских художников, их бедственное положение и такую «организацию сбыта», которая свидетельствовала о самой крайней степени отчаяния.

«Жил я в недорогом отеле на Монпарнасе. Художники Парижа перекочевали с Монмартра на Монпарнас, и именно здесь можно наблюдать бесчисленное множество студий, ателье и толпы художников. На первый взгляд удивляешься, почему многоликая масса днями ничего не делает, слоняясь по улице или просиживая часами в кафе за одним стаканом напитка, который бесконечно тянут через соломинку... На стенах в кафе развешаны картины... Но, наблюдая в течение двух месяцев жизнь Монпарнаса, я не могу припомнить ни одного случая, когда бы под картиной появилась надпись о ее продаже. Нет сбыта. Нет работы. Вот почему художники в Париже так щедро растрачивают дневные часы.

И тут же, невдалеке можно встретить художников, сидящих на бульварах, обвешанных картинами и жаждущих найти покупателя» [2].

И вполне понятен был тот интерес, с которым французские художники слушали рассказы Герасимова о художественной деятельности в СССР. «Им казалась сказкой прекрасная жизнь и условия работы художников в Советском Союзе, где все виды искусства окружены заботой со стороны партии и правительства».

В Париже Герасимов уделял значительное время этюдам с натуры. Ежедневно в течение шести недель он отправлялся с мольбертом на улицы и площади города. Здесь Герасимовым было исполнено около шестидесяти этюдов, по большей части акварелью и частично маслом, не считая перовых набросков. Часть парижских акварелей Герасимова была приобретена Третьяковской галлереей и вошла в ее экспозицию («Дворец правосудия», «Улица Гласьер», «Башня Нотр-Дам»).

[1] А. М. Герасимов. Моя жизнь и творчество, «Мичуринская правда», 1936, 12 мая.

[2] А. М. Герасимов. Парижские впечатления, журн. «Рабис», 1934, № 11.



Въезд в Лувр

Акварель. 1934

В этих произведениях художника, очень ярких и эмоциональных, мастерски, свободно исполненных, заметно, прежде всего, любование причудливостью освещения и экспрессией движения.

В отдельных этюдах Герасимова пробилась острая социальная тема. Таков его «Париж ночью», в котором на первом плане темными силуэтами изображены фигуры проходящего рабочего с молотом на плече и безногого инвалида в коляске, просящего милостыню у целующейся парочки. В позе рабочего, обращенного лицом к веселящимся буржуа, выражен накопившийся гнев.

В Италии Герасимов был покорен живописью старых мастеров. Их искусство композиции, рисунка и колорита доставляло ему незабываемое наслаждение.

«Из старых мастеров, — писал художник, — огромное впечатление произвели на меня, кроме Микельанджело, Леонардо да Винчи, Рубенс, Веласкес, а Тинторетто по свежести и силе своего темперамента — просто поразил.

Когда в Венеции в Палаццо дожей я остановился перед громадной стеной Тинторетто, где тысячи фигур написаны во всевозможных движениях и ракурсах, я подумал, что большой художник должен обладать одновременно и большим талантом и большой техникой и что́ нужно поставить вперед, я даже не знаю, но только уверен в том, что одно без другого существовать не может и не должно» [1].

В Риме Герасимова особенно увлекла древняя архитектура. Он сделал несколько акварельных этюдов, изображающих уголки старого Рима и архитектурные памятники эпохи Возрождения, XVI и XVII веков. Из них особо выделяются «Набережная Тибра», «Старый Рим», «Капитолий», «Сант-Анджело», «Римский сапожник». Все они значительно глубже парижских акварелей.

В Венеции Герасимова привлекли мост Реальто, Палаццо дожей, Мост вздохов; их он запечатлел в акварелях. Флоренция, очевидно по недостатку времени, оказалась представленной всего лишь двумя-тремя натурными этюдами.

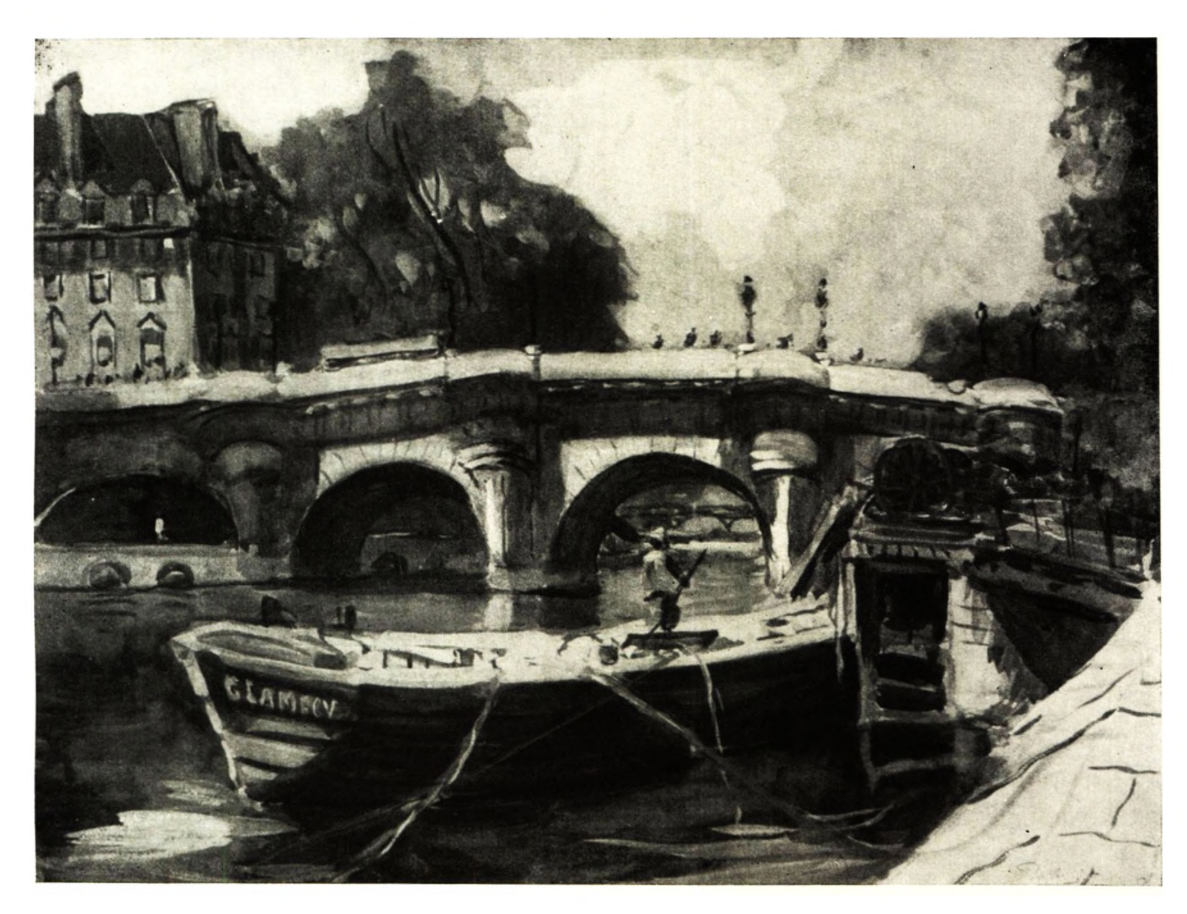
В Константинополе Герасимов успел сделать несколько портретно-жанровых акварелей: «Курильщик», «Старый турок» и пейзаж «Золотой Рог». Главным объектом внимания художника была здесь

[1] В. М. Лобанов. А. М. Герасимов, «Искусство», М., 1943, стр. 68 — 69.



А. М. Герасимов. Автопортрет

Перо. 1934



Париж. На Сене
Акварель. 1934

Айя-София — самый выдающийся архитектурный памятник византийского искусства эпохи Юстиниана. Необычайная масштабность и величие центрального купола, обилие мозаики и мрамора поразили Герасимова.

Огромная акварель Герасимова (в четыре листа ватмана) великолепно воссоздает монументальный интерьер Айя-Софии. Острота глаза художника и знание им архитектурных форм и деталей поражают. Это мог выполнить только живописец-архитектор. Акварель Герасимова является подлинным шедевром.

По возвращении на Родину сделанный Герасимовым за границей цикл акварелей был показан на специальной выставке, устроенной

в 1935 году «Всекохудожником» в клубе имени Авиахима. Художник демонстрировал на ней сорок пять своих работ[1].

Выводы, к которым пришел Герасимов в результате заграничной поездки, укрепили убеждение мастера, что современные модные течения в западном искусстве, и прежде всего в Париже, представляют собой продукт крайней степени разложения буржуазной художественной культуры.

«Моя поездка во Францию и Италию, — писал Герасимов в 1935 году, — вполне подтвердила мое положение о том, что мы, советские художники, должны учиться не у теперешних мастеров, которые являются выразителями полного упадка капиталистического мира, а должны использовать опыт и технику прошлых эпох этих стран».

Изучение старых мастеров Запада укрепляло убеждение в необходимости углубления профессиональных основ искусства.

По возвращении из заграничной поездки все внимание Герасимова было поглощено созданием картины «Первая Конная» — громадного группового портрета (5,5 $\times$ 4 метра), изображающего руководителей и командиров Первой Конной Армии во главе с И. В. Сталиным, К. Е. Ворошиловым и С. М. Буденным. Эта работа заняла весь 1935 год и почти половину 1936 года. В советской живописи того периода монументальное решение группового портрета имело место в картинах Бродского, но в них портреты, как правило, писались по документам. Герасимов работал по этюдам с натуры.

Этюды были написаны художником почти с каждого из сорока пяти персонажей картины, причем с некоторых было исполнено по два-три этюда. В творчестве Герасимова это обстоятельство имело громадное значение, способствуя повышению его портретного мастерства.

«Каждый этюд, — говорил художник по поводу работы над картиной «Первая Конная», — отнимал у меня не более трех сеансов, так как многим из участников картины приходилось приезжать издалека и они не располагали большим временем. Всякий раз перед сеансом с натуры я завязывал разговор с портретируемым, наблюдал его жесты, мимику, стараясь схватить наиболее характерное».

[1] «Художник-живописец Александр Михайлович Герасимов». Каталог выставки в клубе имени Авиахима, «Всекохудожник», М., 1935.



Портрет наркомвоенмора К. Е. Ворошилова
Масло. 1936

Позировавший для картины маршал Советского Союза С. М. Буденный вспоминал, что Герасимов «проявлял исключительное внимание и интерес к мельчайшим подробностям его боевых рассказов и воспоминаний» [1].

Непринужденность, естественность, жизненная правдивость являются одним из подкупающих качеств композиции «Первой Конной».

В работе над этюдами к «Первой Конной» Герасимов, изучая портретное искусство Репина, естественно, испытывал воздействие репинских приемов живописи. В колорите и лепке лиц чувствуется сила и смелость кисти, умение оперировать плотностью и сочностью мазка. Отдельные портретные этюды к картине стали самостоятельными, яркими по характеристике произведениями. Таковы этюды портретов К. Е. Ворошилова, С. А. Зотова, О. И. Городовикова, А. И. Еременко и других.

Изображая героев гражданской войны, Герасимов поднимал большую тему в искусстве, связанную с борьбой нашего народа за независимость Советского государства.

Картиною «Первая Конная» Герасимов завершал двадцатипятилетие своего творческого пути.

Для полноты характеристики деятельности художника в период 1928—1934 годов следует остановиться на его портретах, изображающих членов семьи. Таких портретов у Герасимова довольно много, и в некоторых из них он достигает большой силы художественной выразительности.

Портреты членов семьи не предназначались Герасимовым для выставок. Художник запечатлял близких ему людей как память об определенных моментах их жизни; он иногда использовал своих домашних как натуру при решении какой-либо захватившей его живописной задачи.

О «Портрете отца», написанном в 1934 году, мы уже говорили в своем месте. Лучший портрет жены художника написан в 1929 году. Он дан против света, в манере широкой пастозной живописи.

Среди портретных изображений дочери художника мы отметим два: «Портрет дочери» 1928 года и «Портрет дочери» 1932 года. Второй воспроизводился в каталоге персональной выставки художника. Первый

[1] Маршал Советского Союза С. М. Буденный о «Первой Конной», журн. «Творчество», 1936, № 7, стр. 3.



И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле

Масло. 1937

зрителям неизвестен. В нем хорошо передан облик девочки на фоне ярко написанного сада и роз. Портрет 1932 года по композиции и колориту близок к серовской манере. Девочка остановилась с книгой в руках перед зеркалом и читает, наклонив голову. В зеркале, расположенном на высоте ее плеч, возникает ее второе изображение. Этот «Портрет дочери» — одна из примечательных работ художника по гармонии тона.

На «Семейном портрете» 1934 года изображены все члены семьи Герасимова, включая самого художника. Написанный на фоне зелени сада, он имеет знакомые детали герасимовских натюрмортов — овальный, красного дерева стол, розы в стеклянной банке и серебряный поднос с фарфоровой посудой. Краски портрета яркие, несколько резкие. Вся группа хорошо скомпонована. Портрет самого художника написан уверенно и смело. Однако в целом трактовка «Семейного портрета» несколько салонна.

Облик Герасимова убедительно раскрывается в его автопортретах. Мы имеем в виду «Автопортреты», написанные маслом в 1931—1934 годах, и «Автопортрет» 1934 года, рисованный пером.

Гораздо строже по средствам выражения перовой автопортрет Герасимова с трубкой во рту. Оба, написанные маслом, автопортрета этюдны. Портрет с трубкой во рту по композиции напоминает автопортрет Курбе. (Герасимов еще со времени Училища живописи любил этого замечательного художника.) Образец яркого реалистического искусства, этот портрет интересен как пример лепки лица графическими, линейными приемами. В нем много света и чувствуется большое мастерство во владении техникой рисунка пером.

В начале мая 1936 года в Москве открылась персональная выставка Герасимова, на которой были показаны сто тридцать три его произведения, начиная с «Капелек росы» («Капельки») 1907 года и кончая «Первой Конной». Центральное место на выставке занимали портреты В. И. Ленина и И. В. Сталина и картина «Выступление И. В. Сталина на XVI съезде партии».

Были показаны все основные виды живописи Герасимова, включая портрет, пейзаж, натюрморт и акварели, сделанные за границей. Эта первая персональная выставка давала яркое представление о большом таланте Герасимова.

Выставка Герасимова вызвала широкие отклики советской прессы.

Центральный орган партии «Правда» называла Герасимова «одним



Спелая рожь. Этюд

Масло. 1946

из наиболее жизнеутверждающих советских художников-реалистов»[1]. В статье, помещенной в «Известиях ВЦИК», особенное внимание обращалось на творчество художника за последний период. «Имя Александра Герасимова, как крупного мастера, — писал известный художник К. Ф. Юон, — заметно выделилось в последний десяток лет и особенно выросло в самые последние годы. Оно выросло потому, что Александру Герасимову, в числе немногих, пришлась по плечу большая и ответственная тематика; оттого, что его искусству присуще неизменное стремление решать все свои задачи в реальных, живых образах; оттого, что его полотна, его искусство легко доступны и всеми своими сторонами понятны. Александр Герасимов — реалист; он принадлежит к тому созвездию живописцев, которые не были в фаворе в кругах, руководивших художественной жизнью в предреволюционный период. Потенциальные силы реалистической живописи и, в частности, живописи Александра Герасимова в условиях социалистической культуры оказались жизнеспособнее всяких других «течений». Революция оплодотворила их. Живопись Александра Герасимова подкупает всякий раз своей прямолинейной направленностью, своим энергичным натиском на самое существенное и нужное, это одинаково касается как его портретных изображений, так и картин природы. Его искусство лишено утонченно-изысканного живописного смакования. Александр Герасимов — земной, почвенный художник»[2].

После окончания выставки Герасимов приехал в Мичуринск — отдохнуть от длительной работы над последней картиной. Но и во время отдыха он продолжал творческую деятельность. Здесь тогда им была исполнена прекрасная картина «Мокрая терраса» («После дождя»).

Надо сказать, что мотив освеженной дождем природы привлекал художника еще в годы учения в Училище живописи, ваяния и зодчества. В собрании Н. В. Гиляровской имеется глубоко правдивый по состоянию и сильный в цветовом отношении этюд «Терраса после дождя», несколько напоминающий «Мокрую террасу» 1936 года. Герасимов часто изображал мокрые крыши после дождя («Мокрая крыша», или «Хуторок», 1913). «Мокрая терраса» была, бесспорно, подготовлена опытом ранних работ.

[1] «Выставка живописи А. М. Герасимова», «Правда», 1936, 8 мая.

[2] К. Ф. Юон. Выставка картин Александра Герасимова, «Известия ВЦИК», 1936, 6 мая.

Вспоминая картину, сестра художника рассказывает, как ее брат летом 1936 года был буквально потрясен видом их сада после одного сильного дождя.

В природе благоухала свежесть. Вода лежала целым слоем на листве, на полу беседки, на скамейке и сверкала, создавая необычайный живописный аккорд. А дальше, за деревьями, очищалось и белело небо.

«— Митя, скорее палитру! — закричал Александр своему помощнику Дмитрию Родионовичу Панину.

Картина, которую брат назвал «Мокрая терраса», возникла с молниеносной быстротой — она была написана в течение трех часов. Наша скромная садовая беседка с уголком сада получила под кистью брата поэтическое выражение».

В русской живописи немного найдется произведений, где бы подобно тому, как в «Мокрой террасе», было передано это состояние природы.

В Мичуринске же Герасимов написал для местной газеты статью о своем детстве, юности и творческом пути — «Моя жизнь и творчество», которая послужила ценным автобиографическим материалом для изучения жизни и творчества художника.

В родном городе впервые услышал Герасимов переданное по радио постановление правительства о награждении его за выдающиеся заслуги в области изобразительного искусства орденом Ленина и присвоении ему звания заслуженного деятеля искусств.

Во второй половине тридцатых годов появляются такие выдающиеся произведения Герасимова, как «И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле», «Портрет И. В. Сталина», известный также под названием «И. В. Сталин делает отчетный доклад на XVIII съезде ВКП(б) о работе ЦК ВКП(б)».

Названные нами картины Герасимова означали дальнейший рост его мировоззрения, как передового советского художника, стремившегося отдать свои творческие силы служению Коммунистической партии, советскому народу. Большое идейно-воспитательное значение этих произведений усиливалось высоким уровнем их художественного выполнения. Эти картины Герасимова давали в нашем искусстве яркий пример решения большой политической темы. Их качества определили собой видное место данных картин в советском изобразительном искусстве.



И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле. Фрагмент картины

Новые тематические полотна Герасимова были посвящены отражению гигантских побед великой Коммунистической партии, советского народа.

Картина «И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле» (1938) появилась на выставке «XX лет РККА».

«Мысль написать картину «И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле», — вспоминает Герасимов, — возникла у меня в то время, когда международное положение начинало грозить военными осложнениями... Я почти не делал предварительных зарисовок к этой картине, она как-то сразу вылилась в окончательном виде на большом холсте. Фон всего произведения как в композиционном отношении, так и в цветовом, также как-то сразу возник у меня под влиянием одного моего посещения Кремля».

Картина «И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле» сыграла значительную роль в советском искусстве и стала популярнейшим произведением нашей живописи. За эту картину Герасимову в 1941 году была присуждена Сталинская премия первой степени.

«И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле» — одна из самых монументальных картин Герасимова. Художник здесь шел от лучших традиций русской исторической живописи.

Москва строится — строится вся страна, крепнет советская Отчизна. В панораме Замоскворечья видны новые здания, силуэты экскаваторов; дымят фабричные трубы, через Москва-реку протянулся новый Каменный мост. И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в шинелях, развеваемых ветром, смотрят вдаль. В их устремленном вперед взоре — сила и бесстрашие, непреклонная большевистская воля. На страже мирного созидательного труда советского народа стоят партия, советское правительство, испытанная в боях Красная Армия, олицетворенные в образах И. В. Сталина и К. Е. Ворошилова. Картина Герасимова первоначально и называлась художником «На страже мира».

Картина «И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле» полна эпической силы. Композиция ее лаконична. Широко и смело написана верхняя часть картины — быстро несущиеся облака. В пейзаже Москвы в сочетании розово-красных, желтых и зеленых тонов художник нашел гармоническую цветовую гамму.

Здесь художник использовал свой любимый пейзажный мотив обновления природы, когда «разбегаются облака и чувствуется сок освеженной дождем зелени». Этот мотив в картине подчинен боль-

шой общей идее произведения. Используя серо-серебристый колорит, художник выразительно передал влажный воздух после прошедшего дождя, мокрую асфальтовую дорожку у Кремлевского дворца.

Широко известна картина Герасимова «И. В. Сталин и А. М. Горький в Горках» (Киевский Государственный музей русского искусства). Картина была написана в 1939 году для советского павильона международной выставки в Нью-Йорке.

К сожалению, отдельные повторения этой картины заметно расходятся с оригиналом, а многочисленные копии с нее, сделанные главным образом по репродукциям, дают неверное представление о ее живописных качествах.

В картине широко использованы свето-воздушные отношения. Хорошо передана игра солнечных пятен на скатерти с синими разводами, на плетеных креслах, на полу балкона, на балянснике. Волны дневного света заливают зелень деревьев. В углу правой части композиции мы видим знакомый по натюрмортам художника уголок стола с букетом ярких роз и фарфоровой посудой. Но свет у Герасимова не становится самоцелью, хотя он здесь и недостаточно передает материальность предметов.

Однако надо признать, что главное в картине — образы И. В. Сталина и А. М. Горького не получили глубокой психологической характеристики.

Незавершенность портретных образов, незаконченность живописной отделки имеют место и в ряде других картин Герасимова.

Написанная в 1939 году для выставки «Пищевая индустрия», картина «И. В. Сталин и А. И. Микоян» производила впечатление явно эскизного полотна, не раскрывала темы. Эскизность исполнения чувствуется и в ряде других портретов И. В. Сталина, где он изображен художником в рабочем кабинете.

В конце тридцатых годов Герасимов создал два портретных изображения И. В. Сталина, в которых художник, в результате большей требовательности к своему творчеству, избежал отмеченных выше недостатков.

Большими художественными достоинствами отличается великолепный по лепке и рисунку акварельный «Портрет И. В. Сталина», исполненный художником в 1938 году и находящийся в собрании Центрального дома Советской Армии. В нем Сталин изображен почти в профиль, с трубкой в руке.



Портрет И. В. Сталина

Акварель. 1938



И. В. Сталин и А. М. Горький в Горках

Масло. 1939

Особенной выразительности достиг Герасимов в известном акварельном портрете И. В. Сталина, который был написан к его шестидесятилетию. Указанный портрет И. В. Сталина в отдельных воспроизведениях имеет и название «И. В. Сталин делает отчетный доклад на XVIII съезде ВКП(б) о работе ЦК ВКП(б)». Примечательно, что этот портрет воспроизведен в отдельном издании книги И. В. Сталина «Отчетный доклад на XVIII съезде партии о работе ЦК ВКП(б)» (Госполитиздат, 1949).

С огромным подъемом советский народ встретил XVIII съезд Коммунистической партии, наметивший программу дальнейшего движения советского общества вперед по пути завершения строительства социалистического общества и постепенного перехода от социализма к коммунизму.

В этом «Портрете И. В. Сталина» (собрание Музея А. М. Горького) Герасимов проникновенно воссоздает образ вождя, счастливого счастьем народа. Сталин смотрит на зрителя, говорит с народом. Он сопровождает свою речь красивым, мягким жестом правой руки, положив левую руку на кафедру. Лицо светится улыбкой большой радости. Сталин рассказывает об итогах борьбы Коммунистической партии за построение социалистического общества.

Отлично скомпонованный и нарисованный, «Портрет И. В. Сталина» написан с большим мастерством и художественным вкусом. В истории русского акварельного искусства вряд ли найдется другой пример подобного монументального решения портрета. Золотисто-красная гамма взята в мажорном, красивом, несколько сдержанном звучании. Свет наполняет всю картину.

С большой свободой мастерства исполнил Герасимов все детали портрета. Красиво написаны художником знамена с мягкими бликами света на них, книга, стакан с водой. В этом портрете особенно ясно видно высокое техническое совершенство акварельного искусства Герасимова.

Советское изобразительное искусство, заботливо направляемое партией, сделало крупные успехи. Особенно заметно они проявились на выставках «XX лет Красной Армии» и «Индустрия социализма».

Выставка «Индустрия социализма», открывшаяся в 1939 году, была крупнейшим событием в жизни советского искусства предвоенных лет. Перед художниками была поставлена труднейшая и вместе с тем увлекательнейшая задача — отразить величие и размах социалистической



И. В. Сталин делает отчетный доклад на XVIII съезде ВКП(б) о работе ЦК ВКП(б)

Акварель. 1939

индустрии, показать коллективный социалистический труд на производстве.

Живописцы, скульпторы, графики получили творческие командировки в самые различные места Советской страны — от Дальнего Востока и Севера до индустриальных центров Украины, Кавказа и Средней Азии. Этой выставкой наше изобразительное искусство держало экзамен на идейно-творческую зрелость. Несмотря на отдельные недостатки, советские художники в общем справились со своими задачами. На выставке появились такие произведения, как «Незабываемая встреча» В. П. Ефанова, «На старом уральском заводе» Б. В. Иогансона и другие, которые говорили о кровной связи художников с жизнью, с задачами строительства социализма.

К выставке «Индустрия социализма» Герасимовым было написано большое полотно «Заседание Совета при наркоме тяжелой промышленности Г. К. Орджоникидзе». В своей картине Герасимов поставил задачу создать образ передового рабочего, выступающего на совещании большого государственного значения, активного строителя Советского государства, сознающего себя хозяином страны.

Это новатор социалистической промышленности. Посмотрите на стоящего на трибуне молодого стахановца-кузнеца Александра Бусыгина, на его жизнерадостное лицо, на уверенно протянутую вперед руку, и вы почувствуете, как коренным образом изменила Великая Октябрьская социалистическая революция тип рабочего. Он стал теперь хозяином своей страны.

В изображении Бусыгина Герасимов добился яркой жизненности и естественности.

Художник запечатлел выступление Бусыгина на совещании в наркомате тяжелой промышленности под председательством Серго Орджоникидзе. Здесь собрались лучшие работники социалистической индустрии: выдающиеся инженеры, техники и передовые рабочие фабрик, заводов и шахт. Герасимов передал их портретное сходство, сделав до тридцати этюдов с натуры. Хорошо удался художнику портрет Г. К. Орджоникидзе, поглощенного речью Бусыгина и внимательно, любовно слушающего каждое слово рабочего. Художник сумел подчеркнуть в наркоме чувство гордости за рабочих страны социализма, за их производственные победы.

По своему жанру картина Герасимова представляет групповой портрет. Трудную задачу художник решил умело. Можно лишь пожа-

леть, что левый край картины слишком много срезает фигуры слушающих.

Особенно плодотворно во вторую половину тридцатых годов протекала творческая деятельность Герасимова как портретиста. И это вполне закономерно, так как портретный жанр наиболее отвечает характеру его дарования. Мы уже видели, что даже так называемые жанровые картины художника, по существу, являются групповыми портретами.

«Я всегда, — говорил Герасимов, — любил портрет, всегда меня к нему тянуло».

Портреты Герасимова тридцатых-сороковых годов принадлежат к лучшим достижениям художника.

Мы уже отмечали, какое большое место в искусстве художника заняли образы выдающихся деятелей Советского государства и прежде всего В. И. Ленина и И. В. Сталина. Много работает Герасимов над портретами руководителей партии и правительства, полководцев Советской Армии. Неустанно пишет художник и портреты людей советской эпохи, проявивших себя в той или иной области интеллектуального труда, особенно людей науки и искусства.

В герасимовских портретах мы всегда чувствуем темперамент и оптимизм художника. Несмотря на отдельные неровности в исполнении, портретным работам Герасимова всегда свойственны яркая эмоциональность, то искреннее, здоровое чувство по отношению к натуре, которое не может оставить зрителя равнодушным.

Во второй половине тридцатых годов Герасимов создает два великолепных портрета К. Е. Ворошилова, а также пишет выразительный портрет-этюд выдающегося деятеля международного рабочего движения Георгия Димитрова.

«Портрет К. Е. Ворошилова» работы 1936 года (Музей Центрального Дома Советской Армии) изображает Климента Ефремовича сидящим на стуле и положившим руки на рукоять вертикально поставленной сабли. Фоном здесь служит красное знамя с вышитым золотым гербом Советского Союза. В портрете создан образ отважного воина, полководца Красной Армии, стойкого коммуниста. В портрете много живописной красоты, в нем великолепно использован свет. Этими же качествами отмечен и портрет К. Е. Ворошилова, исполненный в 1937 году.

«Портрет Георгия Димитрова» был исполнен в 1936 году на даче, под Москвой. По словам художника, он писал его четыре сеанса.

«Мне, — говорит Герасимов, — хотелось выразить обаяние светлого ума, стойкости убеждений, высоких моральных качеств Димитрова». Портрет-этюд проникновенно воссоздает образ несгибаемого коммуниста. На нас смотрят умные, глубоко сосредоточенные глаза. Губы чуть сжаты, рука напряжена. Это выдающийся представитель славной когорты борцов за коммунизм.

К 1936 году относятся «Портрет И. Г. Антропова» и «Портрет Д. Р. Панина», оба сделанные в акварельной технике. В первом портрете Герасимов изобразил своего товарища по Училищу живописи, автора поэтических пейзажей. Портрет дает запоминающийся образ художника, выходца из крестьянской среды.

Второй портрет, с изображением Дмитрия Родионовича Панина, по своим живописным качествам выделяется в искусстве Герасимова. Прекрасно скомпонованный и тонкий по рисунку, он отмечен благородством цвета. Портрет изображает близкого Герасимову человека, его земляка и помощника по работе. Вполне понятен творческий интерес, с которым подошел мастер к этому произведению. Взята характерная поза Панина. Художник изображен в рабочем костюме, с расстегнутым воротом белой рубашки, которая хорошо оттеняет голову с черными, смоляными, приглаженными волосами. Прекрасно передано выражение глаз. Большие проницательные глаза светятся добротой и мечтательностью. Перед нами встает облик привлекательного душевной красотой человека, преданного служению искусству.

Заслуживают внимания и хорошие, выразительные акварельные портреты П. П. Саурова и А. И. Николаева, сделанные Герасимовым в 1937 году.

Созданный в 1939 году большой «Портрет О. В. Лепешинской» — одно из выдающихся произведений художника. На нем лежит благородная печать традиций серовских женских портретов.

Герасимов работал над портретом Лепешинской более 50 сеансов. В портрете строго обдумана вся композиция и детали обстановки, отброшено все лишнее. Серьезная предварительная работа творческой мысли художника дала самые положительные результаты.

В «Портрете О. В. Лепешинской», введя в композицию большое зеркало с золотой рамой, художник показывает не только фас фигуры балерины перед ее выходом на сцену, но и ее спину и плечи, отражающиеся в зеркале. Образ от этого становится цельнее и ярче, еще более театрализуется, кажется, что балерина сделала перед вами круг

танца. В зеркале чуть заметным силуэтом видно и отражение фигуры пишущего живописца.

По живописному мастерству «Портрет О. В. Лепешинской» имеет полное право считаться одним из лучших женских портретов Герасимова. Вся фигура отлично поставлена, легко и изящно написаны пачка, руки, в портрете много света.

На выставке лучших произведений советской живописи, организованной в 1940 году в залах Государственной Третьяковской галлереи, видное место занимали герасимовские портреты И. М. Москвина, А. К. Тарасовой, И. Д. Папанина.

Великий советский артист И. М. Москвин привлек внимание Герасимова кипучестью творческой натуры и глубокой проникновенностью создаваемых им образов. «Портрет И. М. Москвина» является ценным и интересным вкладом в иконографию артиста. В портрете правдиво переданы острые, проникающие вглубь глаза Москвина.

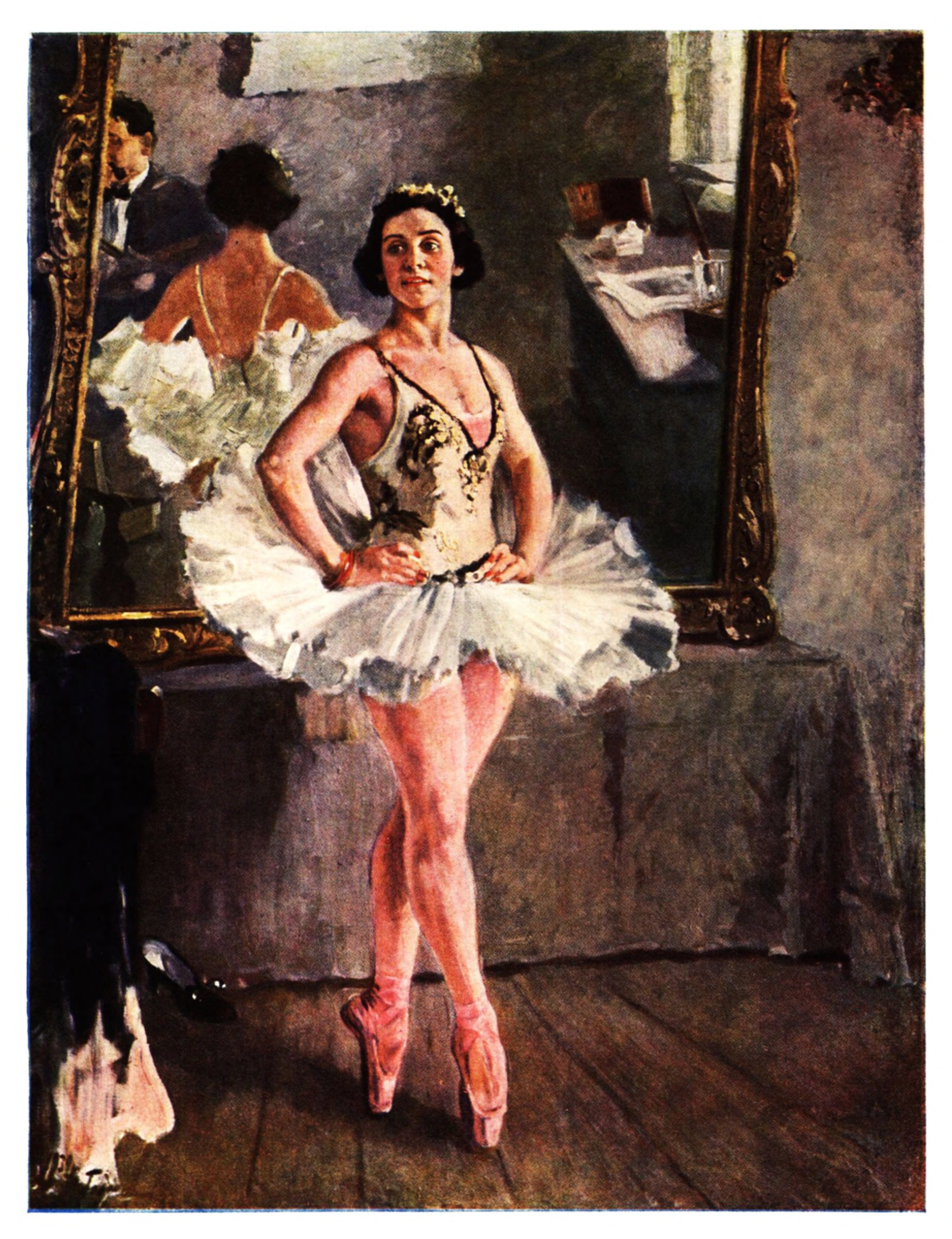
Хорошими живописными качествами отличается «Портрет А. К. Тарасовой», поэтический, красивый по тону и цвету. В этот портрет Герасимов вложил лирическую задушевность.

В «Портрете И. Д. Папанина» художник достиг большого сходства, выразительной характеристики лица с чуть прищуренными глазами и широкой улыбкой.

В 1940 году Герасимовым был также написан «Портрет Тамары Ханум». Портрет полон живописной экспрессии, и жаль, что художник не отделал его в деталях.

Портреты деятелей советского искусства и науки занимают большое место в творчестве Герасимова. Передавая индивидуальное своеобразие виднейших представителей советской интеллигенции, Герасимов отмечает в них и типические черты людей советской эпохи.

Пейзажный жанр в указанные годы, в силу загруженности художника работой над тематической картиной и портретной живописью, занимает значительно меньшее чем прежде место в его творчестве. Лишь в 1936 и 1937 годах Герасимовым был создан цикл пейзажных произведений. Здесь, кроме «Мокрой террасы», выделялись «Дорога», «Провинция», а также «Дождь идет», «Дождевые капли», «Дождь», «Весенний дождь в степи». В этот период Герасимов создал ряд превосходных натюрмортов. В 1937—1939 годах появляются лучшие варианты герасимовских «Роз» («Розы», «Розы на круглом столе» и др.), «Рябинка». В пышных букетах роз и пионов, осенней рябинке, в полевых и



Портрет О. В. Лепешинской
Масло. 1939

степных цветах Герасимов напоминает о великой красоте родной природы.

«Цветы — это сок земли, бьющий через край, — говорит художник. — Я так люблю родную землю, что мне дорого все, что с ней связано, что на ней живет и растет...»

В начале своей деятельности Герасимов очень любил писать цветы на окнах. Таковы «Окно» (Астраханская картинная галлерея, 1914) и «У окна» (собрание В. М. Лобанова, 1914). С особым увлечением писал художник пионы, георгины, полевые цветы. Розы еще не занимали преобладающего места в его натюрмортах. В живописном отношении герасимовские букеты цветов были весьма разнообразны — то написанные в мягкой колористической гамме, с внимательным отношением к мельчайшим деталям, как в указанных выше работах, то, наоборот, с резкими ударами цвета, в этюдной порывистой манере, подобно «Пионам» (Астраханская картинная галлерея, 1914). Но и тогда его натюрморты отличались тонкой передачей соотношений света и цвета.

В тридцатых и сороковых годах Герасимов чаще всего пишет букеты роз. Перед окном его мастерской в саду целое лето, до самых заморозков, цветет огромный куст красных роз. Герасимов пишет розы, залитые солнцем, в стеклянной посуде или в фарфоровых вазах, на столе у окна, на балконе, на фоне зеркала или на металлическом подносе. Как художника, его увлекает трудная живописная задача передачи цвета роз в различных световых отношениях.

При таком подходе к натюрморту, естественно, может возникнуть опасность увлечения внешними эффектами, бравурностью цвета. Мы помним, как «блеск» техники уводил многих мастеров дореволюционной живописи от внутреннего содержания.

Увлекаясь красивым, сочным мазком, Герасимов, однако, не упускает из виду живой сущности своей натуры. Розы и другие цветы для него, прежде всего, выражение силы и жизнеутверждающей красоты природы.

Их много вариантов, этих картин Герасимова с букетами роз и пионов. Лучшими из них надо признать натюрморт «Розы», находящийся в экспозиции Государственной Третьяковской галлереи, а также «Розы» из собрания художника.

Красота русской природы с большой яркостью передается в тех натюрмортах художника, где он изображает простые полевые, степные цветы или плоды деревьев. В них больше простоты и искренности,

реалистической ясности форм, чем в «Розах» и «Пионах». Вот «Рябинка» Герасимова (1939). На подоконнике простого деревенского окна — стеклянный кувшин с ветками спелой рябины, которая горит в лучах осеннего солнца. Осень чувствуется и в холодном, хотя и интенсивном по тону желтом цвете окна, в срезанной шапке подсолнуха, в которой синеют зерна. Тут же яблоки на тарелке и найденный, очевидно где-то неподалеку, успевший несколько подсохнуть гриб. Весь натюрморт пронизан единой гаммой осеннего колорита, но это не осень увядания и унылой поры, а момент плодородия, величавого, торжественного состояния природы.

В полевых букетах прельщает Александра Герасимова яркость и красочность цветов. Он любуется их обилием, добивается того, чтобы зритель почувствовал взрастившую их весну.

Так и в натюрмортный жанр вкладывает Герасимов живое широкое чувство. Здесь выражается душа художника, наполненная счастливым ощущением жизни русской природы, ее просторов и красот.

К концу тридцатых годов относится работа Герасимова над оформлением ряда спектаклей в московских театрах. Любовь к театрально-декорационному искусству, которому художник отдал несколько лет работы в Козлове, не угасла. В 1936 году, уже будучи зрелым мастером, он взялся за сценическое оформление «Леса» Островского, который тогда готовился в постановке Я. Прозоровского в Малом театре.

Выступление Герасимова как театрального художника с декорациями к «Лесу» и именно в Малом театре было глубоко симптоматичным. Как правильно замечает Н. Гиляровская, «по своим воззрениям на искусство Александр Герасимов должен был появиться именно в Малом театре, в «Доме Островского» [1]. В театре, хранящем традиции русского национального сценического искусства, художник получил счастливую возможность показать свое реалистическое понимание назначения декорационной живописи.

Оформляя «Лес», Герасимов выступал как мастер живописного решения сценического пространства.

«Я люблю живописные декорации, — говорит Герасимов. — Я считаю большим мастером, после Головина и Коровина, Федоровского. Послед-

[1] Н. Гиляровская. Возврат к живописной декорации. А. Герасимов на сцене Малого театра, журн. «Театр и драматургия», М., 1936, № 12.



Портрет Георгия Димитрова

Масло. 1936

нему наша советская страна обязана тем, что не прервала нити, идущей от больших мастеров, как названные. У него большой вкус и громадный темперамент. Он никогда не задается вопросом, какую бы «штуку» выдумать, какой бы придумать трюк. Его мотивы легко льются из его неиссякаемого вдохновения».

«Когда поднимается занавес, — высказался как-то Герасимов, — то зеркало сцены должно быть той рамой, через которую зритель должен увидеть «картину», вводящую его в «место» действия. Эта картина должна быть показана просто и непосредственно, без всяких ухищрений и выдумок конструктивизма. Не может быть «жизненной правды» — основного в искусстве, если художник ставит своей целью лишь эпатировать, развлекать зрителя. Занавес — с начала до конца представления — должен скрывать «кухню постановки». В любой момент зрителю нужно давать лишь законченный результат, как в станковой картине. Задача художника — не подчеркивать условность театра, а по возможности сглаживать ее... Художник-реалист на сцене стремится заставить зрителя забыть про все эти условности, забыть, что он в театре»[1].

Утверждая такие взгляды на задачи сценического оформления, Герасимов ссылался на слова Мусоргского: «Мне мерзка неосмысленная декорация».

Развивая реалистическое понимание законов живописного решения сцены, Герасимов выступает защитником рампового освещения.

«Художник-реалист, — говорит он, — не может примириться с прожекторами, потому что в природе на нашей планете не бывает одновременно двух источников света».

Создавая «картину» на сцене, художник-живописец, так же как и в станковом творчестве, находит свои живописные средства и для выражения пространства, стремясь всемерно его увеличить и показать глубину, и для насыщения сцены воздухом, светом. Технически театральное освещение должно лишь помочь усилить живописное решение, а не подменять его и не мешать ему.

Указанные положения лежат в основе исполнения герасимовских эскизов к театральным постановкам.

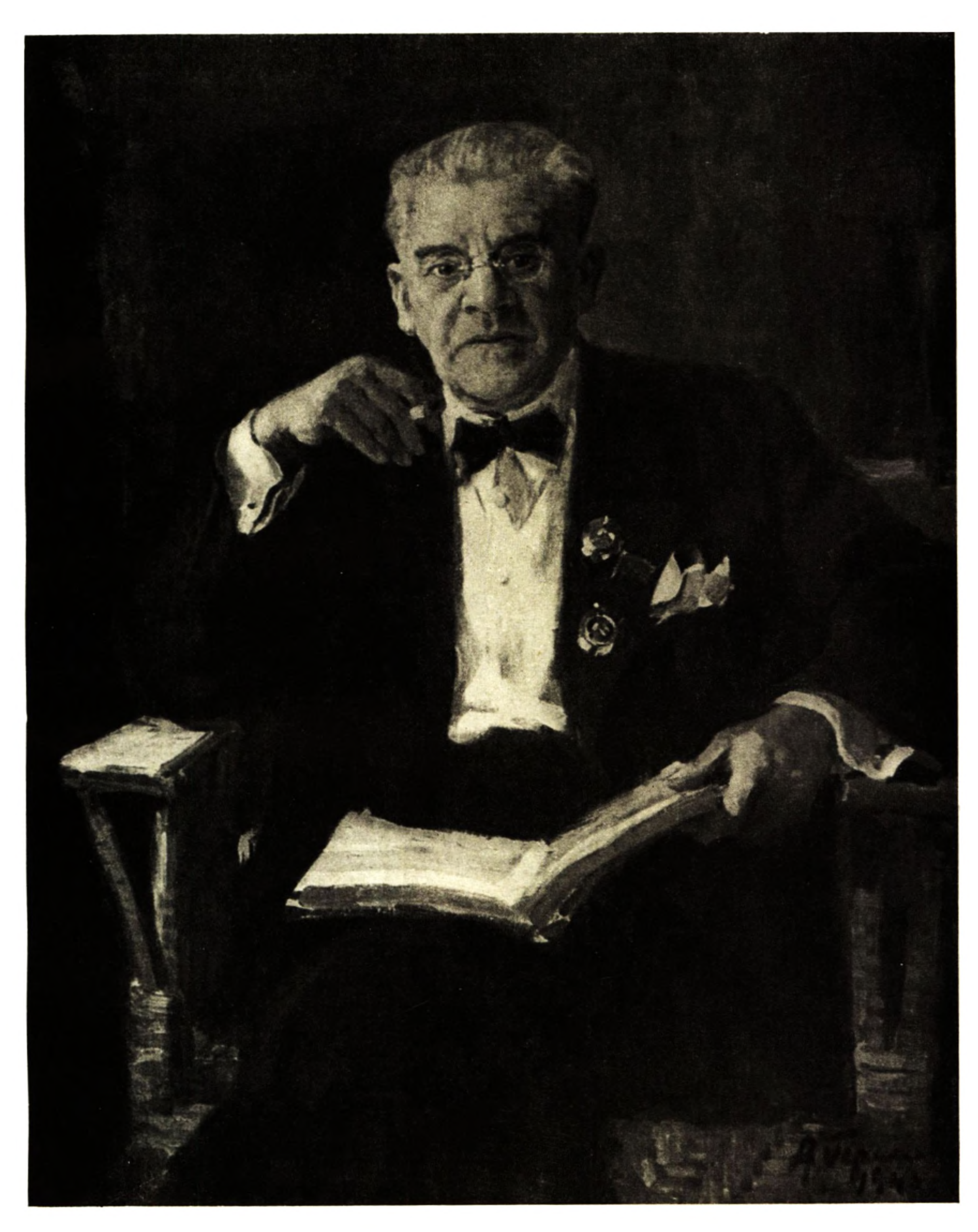
«Эскиз тоже должен быть картиной, как законченное станковое произведение... Эскиз не только «рабочий момент». Он вводит в действие,

[1] Н. Гиляровская. Возврат к живописной декорации. А. Герасимов на сцене Малого театра, журн. «Театр и драматургия», М., 1936, № 12.



Розы

Масло. 1940



Портрет И. М. Москвина

Масло. 1940



Портрет А. К. Тарасовой

Масло. 1939

дает ему зрительный образ и предрешает то впечатление, которое зритель должен получить от сцены. Поэтому на эскизах всегда хорошо наметить персонажи не только для масштаба, но и для психологической коллизии или характеристики бытового окружения» [1].

Эскизы к «Лесу» дают яркое представление о творческом методе Герасимова как театрального художника. В некоторых из них мы видим введение конкретных персонажей для подчеркивания «жанровости» сценической картины, как, например, в декорации третьего акта с изображением Восмибратова с сыном, отдающим «поклон» стоящей на балконе Гурмыжской, или в сцене свидания в лесу Петра с Аксюшей. Свежие, полнокровные краски декораций Герасимова вызывают живое, реалистическое представление о месте действия. На таком живописном фоне актеру легко и удобно действовать, декорации создают «атмосферу» пьесы.

Декорация гостиной у Гурмыжской воскрешает типический богатый усадебный интерьер в стиле ампир, с камином, широкими стеклянными балконными дверями. В декорации к третьему действию художник показывает «изнанку» внешнего богатства Гурмыжской — ведь не зря она то и дело призывает Восмибратова и продает лес. Ворота барского дома покосились, фонарь качнулся набок. За оградой видна жалкая крестьянская изба. Подобные детали хорошо помогают почувствовать социальную сторону содержания «Леса».

Идейное содержание пьесы подчеркивается и в декорациях ко второму действию. Здесь художник дает необычное для оформления пьесы сценическое решение — меняет декорации в каждой сцене. Для свидания Петра и Аксюши он создает светлую березовую рощу, полную радостного дыхания жизни природы. Это сразу разряжает гнетущее впечатление от «сыр-дремучего бора» Гурмыжской, где хищничество и моральное гниение уживаются с ханжеством.

У Герасимова такое нововведение не было новаторством ради новаторства, — оно исходило из серьезного осмысливания идейной сущности пьесы. Не только в сцене свидания Аксюши и Петра, но всюду, где только это можно, художник, освещая декорации яркими лучами солнца, напоминает о неизбежном торжестве света над тьмой, победе униженных и эксплуатируемых над эксплуататорами.

[1] Н. Гиляровская. Возврат к живописной декорации. А. Герасимов на сцене Малого театра, журн. «Театр и драматургия», М., 1936, № 12.

Заслуживают внимания и герасимовские эскизы костюмов к «Лесу». В них мы видим не только внешнюю характеристику персонажей, но и раскрытие их типов. Яркое социальное выражение типа дано в Восмибратове, Улите, Карпе.

Декорационное оформление Герасимовым пьесы Островского было сделано в период, когда в некоторых наших театрах еще продолжали свою вредную деятельность конструктивисты и формалисты-эстеты, изгонявшие со сцены живопись. Осуществляя свои декорации к «Лесу», Герасимов утверждал важную роль живописи в сценическом оформлении спектакля, в раскрытии ею идейного содержания. В этом смысле его работа имела безусловно принципиальное значение.

Великолепно принимаемые зрителем, декорации Герасимова к «Лесу» вызвали, вполне естественно, противоположный резонанс у тех отдельных критиков-театроведов, для которых реализм не был основой их взглядов на искусство. Таким оказался Д. Тальников [1], обвинивший оформление Герасимова в живописном староверстве, в призыве к натурализму. Если художник изгнал со сцены всякие конструктивистские нагромождения и безобразия и отказался от лучей прожекторов, то Тальникову это уже кажется изменой современности и движением назад. Подходя к искусству сценического оформления с чисто эстетских позиций, Тальников забывал, что реализм определяется отношением художника к отражаемой им действительности. Сравнение Тальниковым декораций Герасимова с «комплектом лесных декораций» знаменитого в девяностых годах Бочарова неубедительно, ибо у Бочарова, при всем его техническом блеске, не было идейного осмысливания драматургического замысла.

Обрушившись на «радостный», светлый характер отдельных герасимовских декораций, будто бы совершенно чуждых смыслу пьесы Островского, критик обнаруживал явное непонимание оптимизма великого русского драматурга и его веры в торжество новых, демократических идей. И в этом отношении Тальников оказывался позади зрителя, который аплодировал декорациям Герасимова не только за их живописную красоту, но и за жизнеутверждающее чувство, выраженное художником и перекликающееся с замыслом Островского.

Как художника театра Александра Герасимова у нас знают, по преимуществу, как автора декораций к «Лесу» Островского. Между тем

[1] Д. Тальников. «Лес» в Малом театре, газ. «Советское искусство», 1937, 5 февраля.



Эскиз декорации к «Лесу» Островского. II акт
Гуашь. 1936



Эскиз костюма Восмибратова к «Лесу» Островского

Акварель. 1936

высокое профессиональное мастерство в театрально-декорационном искусстве он проявил в оформлении еще двух спектаклей, показав свое принципиальное, глубоко реалистическое понимание задач этого вида художественного творчества.

Через два года после оформления спектакля в Малом театре Герасимов делает декорации к постановке оперы Чайковского «Мазепа» в Большом театре. Художник с особым увлечением работал над оформлением этой оперы. Опера Чайковского дает самые заманчивые перспективы для живописца. Все ее картины чрезвычайно разнообразны по обстановке действия. Вслед за поэтом композитор дает в опере различные состояния природы, так отвечающие развитию действия оперы: светлый солнечный день, тихая южная украинская ночь с мерцающими звездами, раннее утро перед казнью и тревожная ночь в финале с отсветами пожаров и убегающими в панике солдатами шведской армии.

Эскизы декораций Герасимова воссоздавали правдивую историческую обстановку начала XVIII века, способствовали в спектакле выражению «сильных характеров и глубокой трагической тени», раскрытию искренних чувств людей с их страданиями, мечтами, страстями, любовью и борьбой.

Выпукло передавая своеобразие исторической эпохи, художник изображает горницу в доме Кочубея с деревянными сводами и национальными украшениями, пышно убранную комнату во дворце Мазепы, залитую лунным светом. Много жизненной убедительности в сцене казни Кочубея и Искры, для которой Герасимов нашел очень удачное композиционное построение, удобное для массовой сцены. Менее удалось художнику изображение сада на хуторе Кочубея как в первой картине, так и в последней, где он должен быть показан заброшенным и опустошенным.

Однако самое ценное в оформлении «Мазепы» заключалось в том, что мастер перед финальной картиной оперы, когда оркестр перед закрытым занавесом исполняет симфонический антракт «Полтавский бой», ввел величественную картину, изображающую битву русских со шведами и победу Петра I. Это новаторство художника должно было значительно усилить патриотическую идею спектакля. Живописные образы «Полтавского боя» способствовали бы восприятию содержания и музыкального антракта оперы.

К сожалению, постановка «Мазепы» не была осуществлена.



Советский большак

Масло. 1940

К 1940 году относится и исполнение Герасимовым эскизов декораций к опере Лысенко «Тарас Бульба» (постановка не осуществлена). Вполне естествен тот повышенный творческий интерес, с которым подходил мастер к оформлению этого оперного спектакля: перед ним был любимый с юности гоголевский сюжет, история великой борьбы народа за свободу и независимость родины, яркие, богатырские типы вольнолюбивых патриотов-запорожцев.

В собрании Герасимова сохранились тринадцать эскизов декораций и костюмов к опере Лысенко. В них вложены глубокое патриотическое чувство, любовь к родной истории, знание ее материалов. Красочность декораций Герасимова к опере «Тарас Бульба» заставляет вспомнить старинные народные украинские песни с их поэтическими образами природы, мечтой о воле и трогающей задушевностью. Эскизы сделаны в технике гуаши.

Из эскизов к опере нам хочется прежде всего отметить «Встречу на Подоле» и «Сцену в часовне».

Первый изображает поэтический украинский пейзаж, на фоне которого выделяется распятие и фигура играющего гусляра. Отлично скомпонованный эскиз говорит о большом знании Герасимовым законов сценического пространства.

Среди других эскизов останавливает внимание «Осада Дубно», «Лубенский воевода», «Дорошенко» и очень эффектный по цвету этюд, где изображен Андрий, отдающий саблю панне («И погиб козак! Пропал»). К оперным эскизам художник причислял и гуаши «Стой! выпала люлька» и «Бей, козак, руби, козак», которые позднее фигурировали и как иллюстрации к повести. Подобно оформлению «Леса» Островского, Герасимов широко вводил в эскизы к опере «Тарас Бульба» жанровые моменты.

Эскизы декораций и костюмов к опере Лысенко были показаны Герасимовым в 1947 году на выставке четырех советских живописцев в Вене и Праге. Они заслужили там единодушную восторженную оценку.

«С особой силой проявляет он (Герасимов. — *М. С.*) себя в декоративных вещах, — писала венская «Арбейтер Цейтунг». — В своих эскизах костюмов и декораций к опере «Тарас Бульба» он дает своей фантазии неограниченную свободу и достигает этим величайших эффектов». «Это силачи, продукт безбрежной плодородной земли», — говорилось в другой газете. Демократический зритель Чехословакии и Австрии



Эскиз декорации к «Лесу» Островского. III акт
Гуашь. 1936



В бане

Акварель. 1940

отмечал в эскизах Герасимова выражение «буйной, порывистой казацкой души».

Творческая деятельность Герасимова в эти годы проявлялась в самых разнообразных формах.

В 1937 году в связи со столетним юбилеем со дня смерти Пушкина Герасимов по заказу Пушкинского комитета написал картину «Пушкин за рабочим столом». Художник хотел в ней выразить момент творческого вдохновения поэта, который отражен в «Медном всаднике»: «Пишу, читаю без лампады...»

В решении сюжета картины Герасимов использовал свои впечатления от ленинградских белых ночей — передал то трудно выражаемое по сложности живописных нюансов освещение, которое так характерно для белой петербургской ночи.

В большом окне художник изобразил весенний пейзаж столицы, блеск адмиралтейской иглы. Надо сказать, что пейзаж в картине наиболее удался Герасимову. Что же касается образа Пушкина и интерьера, то тут автор потерпел неудачу. Пространство правой части композиции необычайно зачернено, фигура Пушкина получилась грузной, неверной в пропорциях, лицо поэта не выражало вдохновения. Самый размер картины казался слишком крупным для решения подобного сюжета, а живопись ее — грубой и сырой.

В 1949 году, к стопятидесятилетию со дня рождения Пушкина, Герасимов сделал вариант картины «Пушкин за рабочим столом». Уменьшив размер полотна и углубив живописную разработку сюжета, художник в значительной степени улучшил свое произведение.

К столетнему юбилею Пушкина была исполнена Герасимовым и выразительная акварель «Пушкин в Летнем саду», изображающая поэта среди осенней природы.

Привлекало Герасимова и монументально-декоративное искусство. Вместе с огромным коллективом советских художников Герасимов принял участие в оформлении Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года. Бригада под его руководством в составе Е. А. Калачева, Ф. А. Модорова и Д. Р. Панина исполнила монументальное панно для павильона «Зерно» под названием «Товарищ Сталин вместе с руководящими работниками партии и правительства осматривают работу советского трактора новой системы». Для этой же выставки Герасимов написал и большой «Портрет И. В. Мичурина в саду», который украшал главный павильон.



Спелая рожь. Из серии «Рожь»
Масло. 1946

Художник отнюдь не считал себя полностью подготовленным для монументальной живописи, призванной быть в синтетической связи с самыми разнородными видами искусства. Он рассматривал работу своей бригады, как и труд большинства других мастеров живописи, работающих над оформлением выставки, лишь как первую попытку овладения монументально-декоративными приемами творчества.

«Вся работа на выставке, — писал Герасимов, — воспринималась мной, как увлекательнейший, грандиозный опыт... В ходе работ вместе с другими я лишний раз практически проверил огромное значение композиционного начала в каждом художественном произведении, а в монументальном особенно.

Только здесь во всем объеме и значении художники увидели роль советской фрески и советского панно. В практической работе, а не в теоретических, часто бесплодных спорах о сущности и компонентах фрески и панно мы уяснили тесную органическую зависимость их от станковой живописи, поняли предельную ненужность примитивизма, застылости, оторванности от жизни, стилизаторства...

В процессе выставочной работы мы опытным путем проверяли проблемы монументального искусства, проверяли и наши споры и разногласия об его сущности и обязательно убеждались, что для него так же, как и для станковой живописи, необходимо подлинное, идущее от души и сердца, ощущение и восприятие нашей жизни и людей, нужен полнокровный реалистический язык живописи»[1].

К 1940 году относится окончание картины «В бане», над которой Герасимов работал долгие годы. Изобразить простую деревенскую баню с насыщенным паром влажным воздухом, передать ритм движения моющихся давно-давно казалось художнику заманчивой, увлекательной задачей. Еще к 1915 году относится выразительный по живописной экспрессии этюд «В бане» с обнаженной мужской фигурой, сидящей на скамейке спиной к зрителю. Композиция картины «В бане» 1940 года состоит из семи женских фигур, из которых ни одна не повторяет движение другой. Особенно хорош акварельный вариант картины. Можно утверждать, что по композиции, рисунку и тону «В бане» — бесспорно одно из лучших жанровых произведений художника.

Как видно из изложенного, объем творческой деятельности Герасимова со времени переезда в Москву и до начала сороковых годов был

[1] Журн. «Творчество», 1939, № 10, стр. 15.

весьма широк и разнообразен. Художественная деятельность его характеризуется большим напряжением, страстью в работе. Обычно он никогда не пишет только одну картину, а «ведет» их две, а иногда и более, пишет параллельно или в промежутках портреты, пейзажи, натюрморты.

Творческая жизнь художника в тридцатые годы, особенно во вторую их половину, дополняется большой общественной деятельностью. Герасимов — сторонник реалистического искусства еще со времен пребывания в Училище живописи — в эти годы становится активным борцом за социалистический реализм, за высокое мастерство.

Принципиальность, большие организаторские способности усиливают авторитет Герасимова среди художников. В 1938 году он избирается председателем правления Московского союза советских художников, а в 1939 году становится председателем Оргкомитета Союза советских художников, каковым состоит и поныне.

Под председательством Герасимова был проведен целый ряд совещаний художников, скульпторов и графиков, на которых обсуждались художественные выставки, ставились актуальные вопросы творчества.

В этот же период развертывается интенсивная литературно-публицистическая деятельность художника, появляются его статьи в советской прессе. В них Герасимов выступает как пропагандист реалистического искусства и его национальных традиций, призывает к овладению методом социалистического реализма, напоминает о необходимости повышения профессионального мастерства.

«Счастье новой жизни» [1], — так формулирует художник то основное содержание, которым должны быть проникнуты картины советских художников. «Работать творчески, искренне и страстно», — зовет он своих товарищей по труду, радуясь общему подъему советского искусства. Значительное место уделяется в статьях Герасимова темам Советской Армии, воспитанию молодежи, конкретным творческим задачам Союзов художников.

Статьи и очерки Герасимова привлекают внимание к важнейшим проблемам советского изобразительного искусства, знакомят с лучшими достижениями его мастеров.

[1] «Счастье новой жизни». О выставке «Художники РСФСР за 15 лет», газ. «Советское искусство», 1933, 8 июля.

Начало 1941 года Герасимов встречал полный самых радужных творческих планов. Отмеченный в числе первых советских художников званием лауреата Сталинской премии за картину «И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле», художник мечтал осуществить новые замыслы, связанные с расцветом страны социализма, отразить в своих произведениях труд советских людей.

Вероломное нападение немецких фашистов на Советское государство помешало осуществлению намеченных творческих задач. Началась Великая Отечественная война советского народа с фашистскими захватчиками.

ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОЙНЫ И ПОСЛЕВОЕННОЙ ПЯТИЛЕТКИ



Характер творчества советских художников во время Великой Отечественной войны претерпел существенные изменения. Многие картины на темы мирного строительства социалистического государства, начатые в довоенное время, были оставлены. Творческое внимание художников сосредоточивалось на массовых, агитационно-пропагандистских видах изобразительного искусства, связанного с обороной Родины. Обстановка требовала от искусства гибких и острых форм, точных, быстрых, метких его выстрелов по врагу.

Москва быстро перестраивалась на военный лад, и вся деятельность советских людей, включая работников культуры, была подчинена одной задаче — во что бы то ни стало остановить врага и разгромить его. Москва отвечала на боевой призыв вождя — отрешиться «от благодушия, от беспечности, от настроений мирного строительства, вполне понятных

в довоенное время, но пагубных в настоящее время, когда война коренным образом изменила положение»[1].

Не только графики, но и многие живописцы стали авторами плакатов, «Окон ТАСС», участниками иллюстрирования газет, журналов, военных листовок и т. п. Кукрыниксы, Савицкий, Соколов-Скаля, Радлов, Черемных, Шухмин, Денисовский и многие другие художники создавали «Окна ТАСС», имевшие громадное политическое значение и способствовавшие подъему патриотических чувств народа.

Живописцам, привыкшим исключительно к станковой картине, приходилось значительно труднее. Но и они вносили свой вклад в оборонную тематику искусства, максимально укорачивали сроки работы. Появлялись, правда пока еще написанные не по натурным материалам, небольшие картины, изображающие героические подвиги советской пехоты, конницы, артиллерии, авиации, морского флота, работу тыла, сооружение оборонительных рубежей.

В июле 1941 года Герасимов написал картины «И. В. Сталин у прямого провода» и «Заседание Государственного Комитета Обороны». Эти полотна начали собою большой цикл произведений художника, посвященных защите Родины и разгрому врага.

Творческая деятельность Герасимова в полную силу развертывается в начале 1942 года, по возвращении из недолгой эвакуации в Москву. Гражданский долг требовал исчерпывающего напряжения творческих сил, полного сосредоточения их для великого общенародного дела.

Начало 1942 года в жизни московских художников было связано с поездками на фронт и в прифронтовые районы. Наступило время, когда наши мастера изобразительного искусства переходили в своем творчестве к отражению героических подвигов Советской Армии на основах непосредственного наблюдения и изучения военной обстановки.

Поездка в прифронтовую полосу дала возможность Герасимову увидеть героических защитников столицы в боевой обстановке, осязательно почувствовать их несокрушимый воинский дух, волю к победе, увидеть величавое мужество советских людей, силу их характеров и преданность интересам социалистического Отечества и Коммунистической партии. Эти качества во всей полноте раскрылись в советском человеке в дни Великой Отечественной войны.

[1] И. Сталин. О Великой Отечественной войне Советского Союза, изд. 5-е, Госполитиздат, М., 1950, стр. 13.



Портрет генерал-полковника А. И. Еременко

Масло. 1942

В 1942 году художником были написаны «Портрет генерал-полковника А. И. Еременко» и «Портрет Героя Советского Союза И. И. Фисановича, командира подводной лодки». Они пользовались большим вниманием у зрителей и были положительно отмечены критикой.

В первом портрете мужественный образ советского генерала выражен с глубокой силой жизненной убедительности. Это человек советской эпохи, представитель народа с типическими особенностями черт советского воина. В простом лице Еременко, в его глазах чувствуется непреклонная решимость разгромить врага. Портрет, сочный по колориту, написан смелым, горячим мазком.

В «Портрете Героя Советского Союза И. И. Фисановича» также много типичных черт, помогающих понять сущность советского героизма. На лице этого воина в минуту опасности не дрогнет ни один мускул. Такие, как Фисанович, во время Отечественной войны составляли гордость нашего морского флота и в труднейших условиях борьбы беспощадно громили врага.

В годы Великой Отечественной войны Герасимов написал ряд картин, в которых изобразил Верховного Главнокомандующего Советской Армии И. В. Сталина на оборонительных рубежах Москвы и на фоне кремлевских стен.

В 1943 году на выставке, посвященной 25-летию Красной Армии, была показана большая картина художника, на которой И. В. Сталин изображен в прифронтовой обстановке. Лицо И. В. Сталина стало суровее, взгляд острее, прибавились морщины у глаз, волосы поседели. Все мысли И. В. Сталина направлены к одной цели — отстоять во что бы то ни стало Родину, разгромить врага.

В первые годы Отечественной войны Герасимовым было написано несколько пейзажей. Особенное внимание художника привлекает тема весеннего дня, пробуждения природы.

В этих пейзажах, проникнутых оптимизмом, художник выражал чувства веры в победу. С большим творческим подъемом он пишет пейзажную картину «Песнь скворца» («Весенний день»), в которой стремится как можно проникновеннее передать свежий день ранней весны, полный солнца.

В годы войны Герасимов создал также ряд интересных портретов деятелей советского искусства: портрет народного художника Грузинской ССР скульптора Я. И. Николадзе и портрет народного художника РСФСР И. Э. Грабаря.



Групповой портрет старейших художников
(И. Н. Павлова, В. Н. Бакшеева, В. К. Бялыницкого-Бируля, В. Н. Мешкова)
Масло. 1944



Портрет Героя Советского Союза И. И. Фисановича, командира подводной лодки

Масло. 1942



Весна. Этюд.
1942

«Портрет И. Э. Грабаря» отличается острой характеристикой. Лицо в этом портрете вылеплено Герасимовым с яркой пластической звучностью. В живописном подходе художника видна традиция Репина.

В 1942 году Герасимовым был написан интересный по характеристике и живописным качествам «Портрет заслуженного артиста РСФСР Н. П. Смирнова-Сокольского».

«Портрет Н. П. Смирнова-Сокольского» изображает выдающегося мастера советской эстрады. Художник подчеркивает его творческую порывистость, особую манеру держаться перед зрителем. «Портрет Н. П. Смирнова-Сокольского» должен быть причислен к удачам художника и в смысле композиции. В живописном отношении он написан легко и уверенно, без бравирования мазком.

Выдающимся произведением Герасимова за указанное время явился «Групповой портрет старейших художников» (И. Н. Павлова, В. Н. Бакшеева, В. К. Бялыницкого-Бируля, В. Н. Мешкова), созданный в 1944 году.



Весенний день

Масло, 1942

За картину художник в третий раз получил Сталинскую премию первой степени. Этой работой мастер как бы завершал большой этап своего труда над портретным жанром.

Для советской живописи создание группового портрета следует считать очень важной творческой задачей. Советская жизнь с ее коллективными видами труда, с бригадным методом на производстве, ударничеством и социалистическим соревнованием, содружеством людей физического труда и науки дает художнику нелегкий, но благодарный материал для изображений. Жанр группового портрета становится актуальным жанром нашей живописи. Не случайно к нему прибегают многие из мастеров советского искусства.

Созданию «Группового портрета старейших художников» предшествовал длительный, упорный и самоотверженный труд.

Чутко относясь к молодым талантам и радуясь их успехам, Герасимов всегда с особой симпатией относится к художникам старшего поколения. Оставить память о ветеранах советского искусства, воспитанных на лучших традициях национальной русской школы, и было главной задачей Герасимова в задуманном портрете.

Один из «натурщиков» этой картины, Иван Николаевич Павлов, в своих мемуарах сохранил яркое описание обстановки, в которой проходила работа живописца над групповым портретом.

«В одно прекрасное утро Александр приехал ко мне совершенно неожиданно и сказал:

— Вот что, Ваня, немедля одевайся — я тебя повезу с собой...

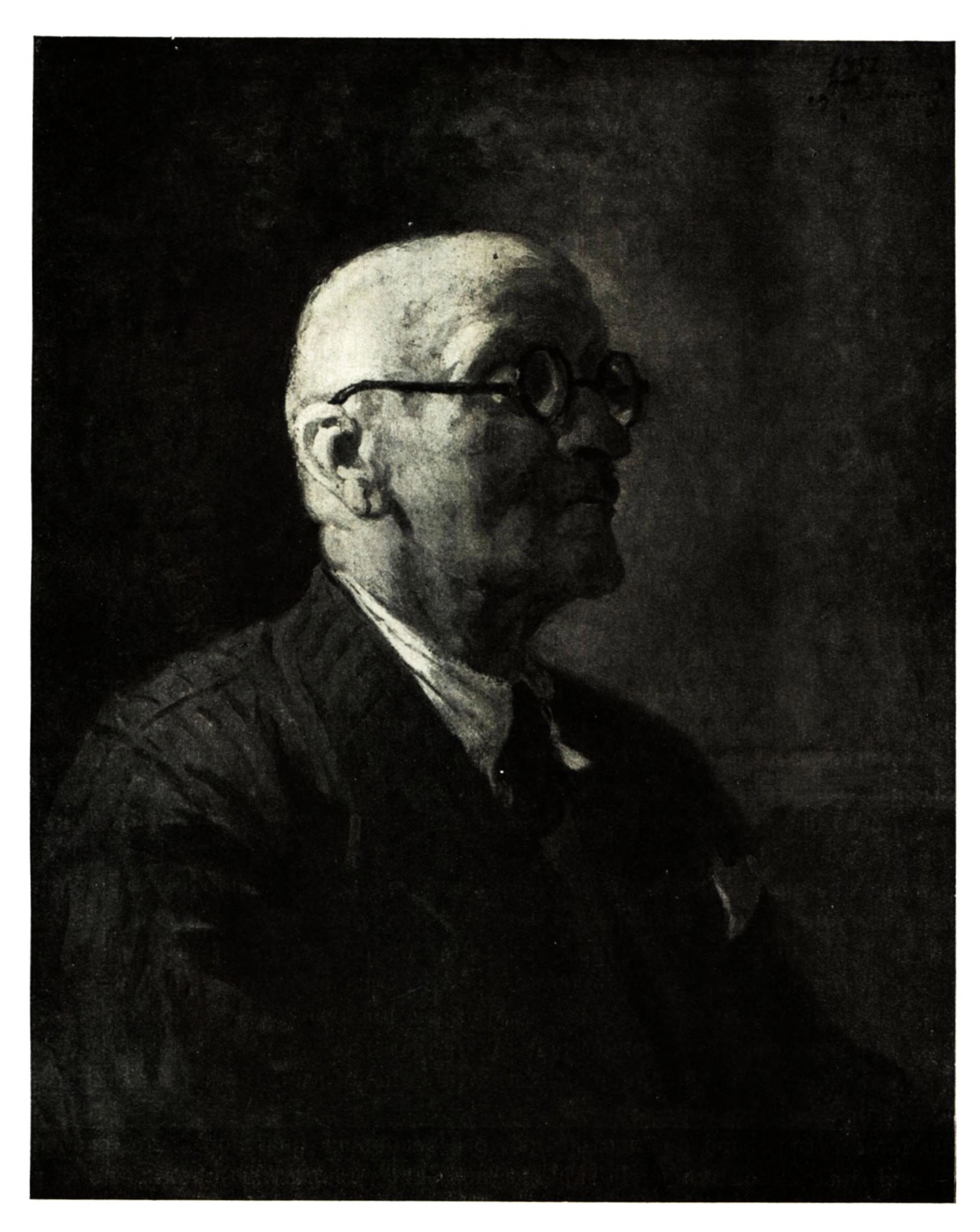
— Куда?

— Это ты после узнаешь.

И вот я привезен в мастерскую Герасимова, в поселок «Сокол», в уютный домик на улице Левитана, с небольшим садом, где разведены его любимые розы. Смотрю — в мастерской сидят Бакшеев и Бялыницкий. Несколько позже был привезен и Василий Никитич Мешков. Всем нам вместе было триста лет.

Тут-то Александр Михайлович и раскрыл перед нами свои карты. Он задумал написать групповой портрет старейших художников и выбрал нас своей жертвой. Этому портрету он придает особое значение в своем творчестве и хочет выразить лучшие черты своего творческого «я».

С этого дня и начались портретные сеансы и встречи четырех стариков «натурщиков». Нам была создана обстановка, запечатленная на портрете, — с круглым столом, солидным графином и вазой с фруктами,



Портрет народного художника РСФСР И. Э. Грабаря

Масло. 1942

с фоном, где висела картина в широкой золотой раме и стоял античный бюст.

Александр Михайлович аккуратно заезжал за нами на своей машине и так же заботливо сам развозил всех по домам... Мы позировали, вероятно, не менее двадцати сеансов, из которых каждый продолжался два-три часа. В перерывах мы оживленно беседовали»[1].

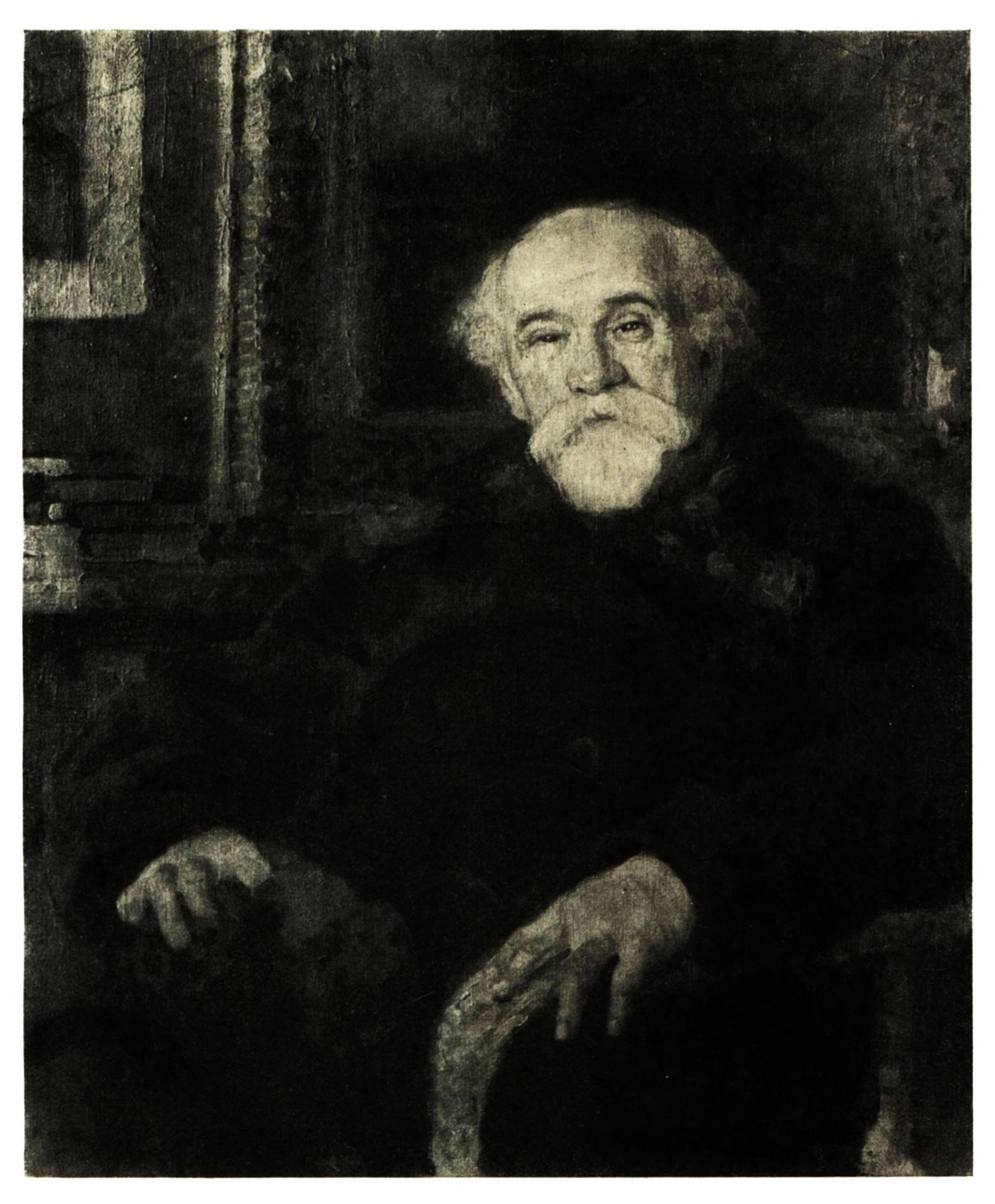
Герасимов писал самозабвенно, с увлечением, охотно давал просматривать свою работу художникам и советовался с ними. Особенно он дорожил мнением В. Н. Мешкова.

«Групповой портрет старейших художников» — одно из лучших произведений Герасимова. Группа художников запечатлена в глубоко правдивом взаимодействии, удачно переданы типические особенности и характеры каждого художника. Портрет дает яркое представление о советских художниках-реалистах старшего поколения. Как типична и самобытна фигура старейшего мастера современной живописи Мешкова! Как выразительны голова, глаза, руки гравера Ивана Павлова и как верно передана его манера говорить. Сколько правдивости в мечтательной позе Бялыницкого-Бируля, этого нежного лирика русской природы. А восьмидесятидвухлетний Бакшеев, сохранивший свой горячий творческий пыл! Каким благородным рыцарем реалистического искусства глядит он с картины Герасимова.

В живописном отношении «Групповой портрет старейших художников» представляет собою подлинный шедевр. Через общую мягкую колористическую гамму, которая отнюдь не мешает силе отдельных цветовых ударов, Герасимов выражает задушевность русских художников, особенности их творческого склада. В картине любовно прописаны детали интерьера и натюрморта на столе, достигнуто гармоническое единство ее составных частей, связи человека с вещами.

Вслед за «Групповым портретом старейших художников» Герасимов в 1945 году исполнил две большие картины, связанные с изображением важнейших исторических событий международной жизни в военный период. Это были полотна «Тегеранская конференция руководителей Трех Великих держав» и «Московское совещание министров иностранных дел Трех Великих держав в 1944 году», показанные художником на Всесоюзной художественной выставке 1946 года в Третьяковской галлерее.

[1] И. Н. Павлов. Моя жизнь и встречи, «Искусство», 1949, стр. 267—268.



Портрет М. П. Кристи

Масло. 1951

Как известно, Тегеранская конференция руководителей трех союзных держав состоялась в ноябре 1943 года. На ней товарищ Сталин встретился с президентом США Рузвельтом и премьер-министром Великобритании Черчиллем. Руководителями Великих держав была принята декларация о совместных действиях в войне против гитлеровской Германии.

К своей картине Герасимов подошел со всей ответственностью живописца-реалиста. Для воссоздания точной обстановки художник решил совершить специальную поездку в Иран, которая и была осуществлена весной 1944 года.

Картина «Тегеранская конференция руководителей Трех Великих держав» была написана в 1945 году. В нее вложен четкий идейный замысел. Для каждого из двадцати участников и сотрудников конференции Герасимов добился убеждающего портретного сходства.

Работа над картиной потребовала от художника напряженного творческого труда. Герасимов детально изучал обстановку, сделал много этюдов и зарисовок интерьера, где происходила встреча руководителей трех Великих держав.

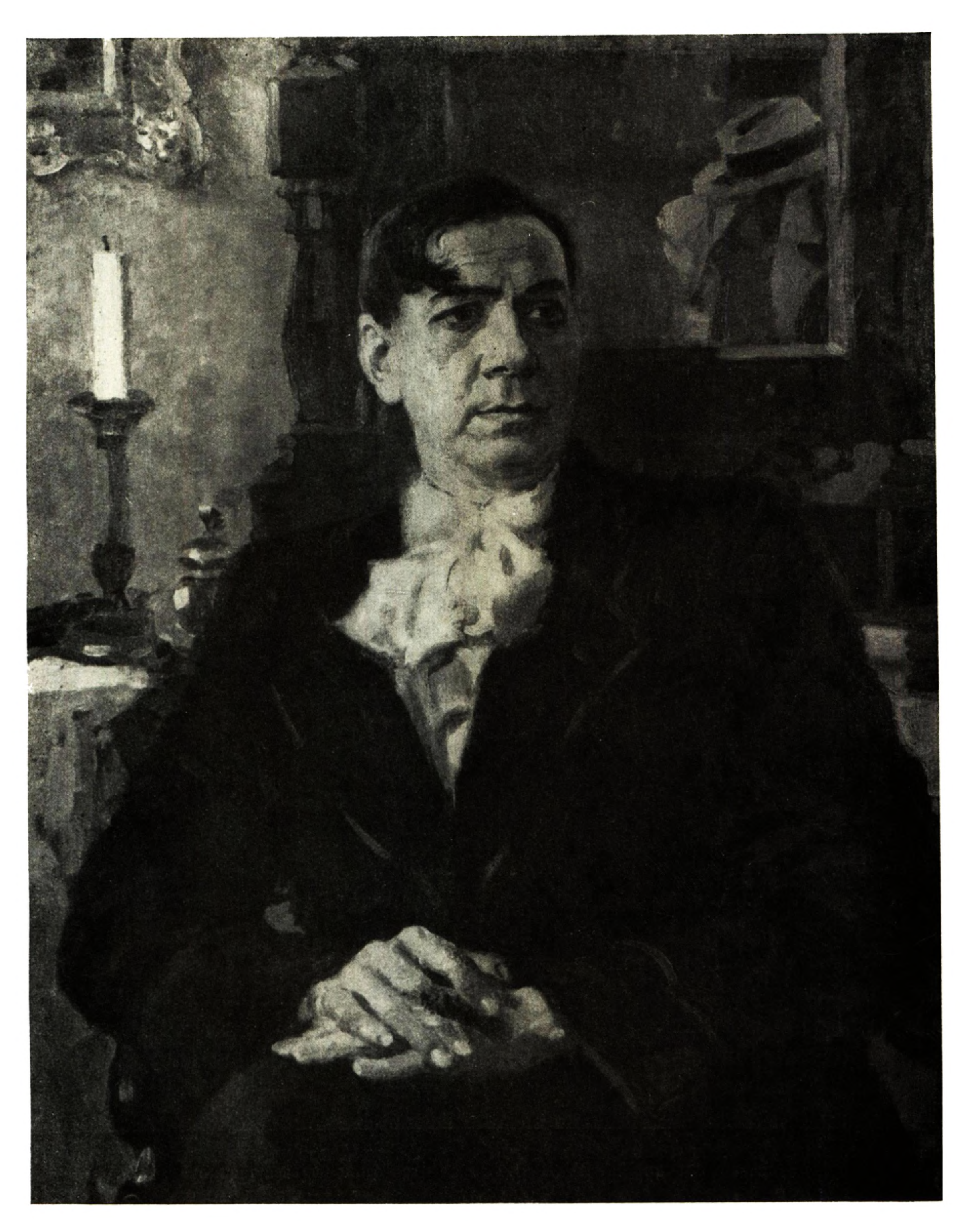
Серьезное внимание художник уделил иконографическим материалам, попутно писал портреты с натуры, ставя сложные задачи освещения.

Как художественное произведение картина «Тегеранская конференция руководителей Трех Великих держав» принадлежит к числу творческих удач Герасимова. Колорит ее выдержан в светлой гамме, пронизан единством тональности. Прекрасно написан интерьер, внимательно исполнены отдельные детали.

Во время пребывания в Тегеране художник написал также несколько портретов, натурой которых были отдельные представители прогрессивной интеллигенции Ирана.

Написанная вслед за «Тегеранской конференцией», такая же большая по размеру, картина «Московское совещание министров иностранных дел Трех Великих держав в 1944 году» оказалась слабее в художественном отношении.

В 1944—1945 годах Герасимов создает большой цикл портретных работ. Его портретное искусство поднимается на новую ступень. Появляются такие сильные в колористическом отношении произведения, как «Портрет профессора И. М. Саркизова-Серазини», «Портрет М. П. Кристи» и великолепный по замыслу и исполнению «Портрет народного артиста РСФСР Н. С. Ханаева».



Портрет заслуженного артиста РСФСР Н. П. Смирнова-Сокольского

Масло. 1942

«Портрет И. М. Саркизова-Серазини» работы 1944 года исполнен в масляной технике. Он довольно близок к акварельному портрету Саркизова-Серазини, сделанному художником еще в 1938 году. Перед зрителем возникает четкий, ясный образ. Черты лица выражены лаконично, запоминается вдумчивая, детальная характеристика рук.

Очень хорош «Портрет М. П. Кристи», изображенного в шубе. Маленькие глазки потонули в морщинках, но они не теряют своей живости и с подкупающей благодушностью смотрят на зрителя. Для этого портрета Герасимов нашел простые реалистические живописные средства. Над указанным портретом Герасимов в 1951 году работал вновь.

«Портрет народного артиста РСФСР Н. С. Ханаева», показанный на Всесоюзной художественной выставке 1946 года, принадлежит к большим достижениям Герасимова. Подтянутая, во фраке фигура Ханаева очень выразительна. Портрет выдержан в гармонической черно-серебристой гамме.

К этому же времени относятся и портреты выдающихся деятелей советской науки: «Портрет академика Губкина» (этюд) и «Портрет академика А. Н. Несмеянова». В «Портрете академика А. Н. Несмеянова» художник создал образ крупного советского ученого, беззаветно преданного народу.

В 1944 году был исполнен «Портрет матери», незадолго до ее смерти. Черты лица матери выражены с тщательной наблюдательностью и правдивостью. Из-под больших очков светятся умные, много видевшие в жизни глаза. Художник запечатлел образ матери в той благородной осанке старости, которая свойственна русской женщине из народа, прошедшей трудовой путь. Очень хорошо написаны руки.

В 1944—1945 годах Герасимов пишет два женских портрета: «Портрет Героя Советского Союза Марии Щербаченко» и «Портрет заслуженной артистки РСФСР С. Н. Головкиной».

В портрете Головкиной фигура балерины написана в рост, перед зеркалом делающей балетное па. Но если Лепешинская изображена в фас, то поза Головкиной взята художником с поворотом фигуры и лица в три четверти. Это позволило Герасимову передать в зеркале профиль балерины. Вместо пачки Головкина одета в восточный балетный костюм.

Портрет Головкиной имеет свои живописные качества, но, в отличие от портрета Лепешинской, художник не достиг в нем цельности. Этюдность письма в отдельных его деталях мешает восприятию картины. Балерина выглядит несколько позирующей.



Портрет маршала Советского Союза Ф. И. Толбухина

Масло. 1945

Недостатки в портрете Головкиной, равно как недостатки в отдельных других работах, на которые мы указывали, объясняются следующим, присущим Герасимову, свойством. При повышенном эмоциональном подходе к творческому процессу у него подчас нарушается единство рационального и чувственного. «Нутро» художника, его темперамент уводят иногда несколько в сторону, к частностям, от интересно и верно поставленной в целом задачи.

«Портрет Героя Советского Союза Марии Щербаченко» — яркое, глубоко реалистическое произведение Герасимова. В нем хорошо переданы воля и мужество, собранность характера Марии Щербаченко. Перед нами новый тип советской женщины, борющейся с врагом наравне с мужчинами.

В конце 1945 года Герасимов посетил Венгрию, освобожденную Советской Армией от фашистского ига. Из Будапешта художник выезжал в Румынию, Болгарию и Чехословакию. В это время им были написаны «Портрет маршала Советского Союза К. Е. Ворошилова», «Портрет маршала Советского Союза Ф. И. Толбухина», а также «Портрет Матиаса Ракоши».

Прославленного полководца Советской Армии маршала Советского Союза Ф. И. Толбухина Герасимов писал во время своей поездки в Румынию. Портрет отличается большим сходством.

«Портрет Матиаса Ракоши», руководителя венгерской партии трудящихся, крупнейшего государственного деятеля свободной демократической Венгрии, написан в Будапеште, с натуры. Портрет подкупает верно переданными чертами характера.

Все перечисленные выше работы (кроме «Портрета Матиаса Ракоши») были экспонированы на Всесоюзной художественной выставке 1946 года. Ни на одной из выставок Герасимов никогда не показывал себя так широко и разносторонне. Это свидетельствовало о большом подъеме творческих сил живописца. В числе его работ на выставке 1946 года был большой «Портрет Генералиссимуса И. В. Сталина», созданный в течение 1941—1944 годов и изображающий вождя на Красной площади, у мавзолея Ленина.

На Всесоюзной художественной выставке 1947 года демонстрировалась только одна портретная картина Герасимова — «И. В. Сталин и В. М. Молотов». Она не выделилась в его творчестве. В этом произведении зритель прежде всего не чувствует взаимодействия изображенных художником людей.



Портрет Героя Советского Союза Марии Щербаченко

Масло. 1944

Большое внимание мастера было направлено на создание давно задуманного цикла пейзажей под названием «Рожь». На выставке были показаны четыре пейзажа этой серии: «Зеленая рожь», «Гроза», «Спелая рожь», «Уборка». Взятые в совокупности, они давали живое представление о плодородии русской земли, любовно и заботливо обработанной коллективным трудом советского крестьянства. Перед зрителем вставало благоухающее русское лето с плывущими в просторах неба кучевыми облаками, степь, зеленая рожь. Особенно запоминалась картина «Гроза», вызывавшая живое, бодрое ощущение от оплодотворяющего тучную землю дождя.

Однако картины из серии «Рожь» далеко неравноценны в художественной цельности. За исключением «Грозы», им нехватает завершенности в колористическом отношении.

Надо отметить также, что, занятый работами над тематическими полотнами, Герасимов в тридцатых и особенно в сороковых годах не имел возможности часто жить среди природы. Талант пейзажиста может получить свое органическое развитие лишь в постоянном общении с жизнью природы.

В самом начале 1947 года за границей, в Вене и Праге, была организована выставка работ четырех советских живописцев: А. Герасимова, А. Пластова, С. Герасимова и А. Дейнеки. Впервые после войны советские художники выставляли свои произведения за рубежом. Они демонстрировали искусство в странах, где за последнее время, особенно в Австрии, безраздельно господствовала формалистическая живопись. Перед советскими художниками стояла ответственнейшая задача — завоевать симпатии к реалистическому искусству, доказать превосходство мастерства и идейного содержания своего творчества перед буржуазным искусством.

Участники выставки с честью оправдали возлагавшиеся на них надежды. Подавляющее большинство посетителей выставки встретило ее восторженно. Зрители находили советскую живопись жизненно актуальной, несущей важные общественные идеи, богатой разнообразными талантами, высокой по мастерству.

Чрезвычайно показательно, что работы советских живописцев вызвали целую бурю протестов против упадочного капиталистического искусства. «Долой модернизм!» — заявляли зрители. «Господа декаденты, руки прочь от советского искусства. Честные чешские художники, учитесь у советских художников».

Любопытно, что в Вене одновременно с показом творчества советских художников (Венский музей художественных ремесел) была устроена



Уборка

Масло. 1946

и выставка французской живописи (Тэт-Галери). Реакционные круги надеялись, что последняя сорвет успех реалистического искусства советских художников. Однако их надежды не оправдались. Контраст советской живописи с буржуазной еще резче обнажил порочность и тупик современного искусства капиталистических стран. «Когда сравниваешь эту русскую выставку с соседней выставкой произведений мастеров французской живописи, — отмечал венский журнал «Ди Фурхе» в номере от 8 марта 1947 года, — сразу становится ясно, что исполненное силы искусство Востока ищет своего пути, оставаясь связанным с народом, в то время как беспокойное и сверхчувствительное искусство Запада, все сильнее абстрагируясь от окружающей действительности, все больше и больше отдаляется от народа, чтобы вести свое обособленное существование».

Искусство Александра Герасимова вызвало многочисленные интереснейшие и весьма положительные отзывы. В картинах Герасимова зрители находили радующую свежесть, красоту и силу, натуру широкую и богатую, самобытную. Привлекали в Герасимове разнообразие жанров, мастерство его портретов, в которых видели «высший уровень русского портретного искусства».

Особенно отмечались «Портрет И. В. Сталина», «Портрет А. И. Еременко», «Тегеранская конференция руководителей Трех Великих держав», «Полевые цветы», «Розы», «Деревенская баня». Исключительным успехом пользовались эскизы и этюды декораций к «Тарасу Бульбе».

В 1948 году Герасимов заканчивает «Портрет И. В. Сталина» (1945—1948), «Портрет В. М. Молотова», «Портрет К. Е. Ворошилова» и большую картину «В. М. Молотов выступает на заседании в Большом театре 6 ноября 1947 года» («Портрет В. М. Молотова»). Эти произведения экспонировались на художественной выставке «XXX лет Советских Вооруженных Сил».

«Портрет В. М. Молотова» 1948 года, написанный маслом, изображает товарища Молотова стоящим у круглого стола. Впечатляюще передана улыбка товарища Молотова; весь образ пронизан оптимизмом. Портрет написан в светлой гамме и красив по тону.

Второй «Портрет В. М. Молотова» работы 1948 года («В. М. Молотов выступает на заседании в Большом театре 6 ноября 1947 года») принадлежит к числу выдающихся произведений Герасимова. Портрет В. М. Молотова перерос в картину о всепобеждающем торжестве коммунистических идей.



Портрет В. М. Молотова
(В. М. Молотов выступает на заседании в Большом театре 6 ноября 1947 года)

Масло. 1948

«Мы живем в такой век, когда все дороги ведут к коммунизму». Эти слова В. М. Молотова можно поставить эпиграфом к герасимовскому портрету. Художник, несомненно, и выражал эту идею в своем портрете. Влево от фамилии автора, у нижнего края рамы, имеется надпись: «Большой театр, 6 ноября 1947 года», напоминающая о выступлении В. М. Молотова, во время которого им сказаны цитированные выше слова.

Много раз писал художник и трибуну Большого театра и алые знамена на его сцене во время торжественных заседаний. Однако в «Портрете В. М. Молотова» Герасимов не повторился и сумел найти им новую, свежую трактовку. Весь портрет выдержан в единой теплой розово-золотистой гамме; он написан с техническим блеском. Звучный колорит портрета составляет одно из отличительных его художественных достоинств. Великолепно использовано освещение, светлые блики хорошо помогают выражению оптимистической идеи портрета.

Этот портрет Герасимова можно признать одним из лучших изображений В. М. Молотова в советской живописи. «Портрет В. М. Молотова» был показан Герасимовым на Всесоюзной художественной выставке 1949 года.

Вместе с «Портретом В. М. Молотова» на Всесоюзной художественной выставке 1949 года экспонировалась и картина «И. В. Сталин у гроба А. А. Жданова». Как и «Портрет В. М. Молотова», эта картина привлекла всеобщее внимание. Обе они были высоко оценены советским правительством и удостоены Сталинской премии второй степени.

На Всесоюзной художественной выставке 1949 года демонстрировались также картины Герасимова «И. В. Мичурин в саду» (1948) и «Есть метро!» (1949). Последняя, однако, не была на уровне лучших работ художника — его здесь постигла творческая неудача. Картина посвящена выступлению И. В. Сталина в мае 1935 года в Колонном зале Дома Союзов на торжественном заседании по случаю открытия московского метро. Воссоздавая это заседание, Герасимов увлекся передачей архитектуры зала Дома Союзов. Эта сторона в картине получилась наиболее впечатляющей. Художник нашел для воспроизведения зала красивую, несколько декоративную гамму красок. Но на этом, в сущности, и заканчиваются достоинства картины.

Герасимов не сумел передать характер выступления И. В. Сталина, благодарившего от имени советского правительства тех, кто построил лучший в мире метрополитен.

Существенный недостаток картины заключается в том, что художнику не удались портреты знатных людей Метростроя. Натурных этюдов у Герасимова оказалось явно недостаточно. Зритель не ощущает конкретности образов. Неестественный, мутнолиловый колорит фигур явился результатом недостаточной работы художника с натуры.

Сказанное нами заставляет поставить вопрос о методе работы Герасимова над деталями его картин. Живописная сила герасимовской палитры всегда богаче в тех частях, где все выверено натурой. Работа по документальным материалам сбивает художника.

Картина «И. В. Мичурин в саду» по своей композиции близка к панно, исполненному Герасимовым для Главного павильона Всесоюзной сельскохозяйственной выставки 1939 года. На последнем Мичурин был изображен с веткой распустившейся яблони, крепко зажатой в руке.

Изображение сопровождается известным изречением Мичурина: «Мы не можем ждать милостей от природы, взять их у нее — наша задача». В отличие от панно 1939 года, где идея борьбы за подчинение человеку природы еще не была подчеркнута, Герасимов теперь изображает Мичурина как деятеля науки, пришедшего к своим открытиям в результате долгой и напряженной работы. Крепко взяв ветку яблони одной рукой, Мичурин в другой держит раскрытую книгу. Однако в художественном решении этого портрета остались черты того декоративного приема, которым — соответственно своему назначению — отличалось герасимовское панно для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. Мастер сделал за последние два года несколько вариантов картины «И. В. Мичурин в саду», но все они, как и основная картина 1948 года, жестки по живописи. В портрете Мичурина не чувствуется большой внутренней страсти, которая была свойственна гениальному русскому ученому.

В послевоенный период Герасимов увлекается иллюстрированием произведений классиков русской литературы, и прежде всего любимого им Гоголя. В 1947 году на «Весенней выставке московских живописцев и скульпторов» появляются три большие красочные композиции «Тараса Бульбы», исполненные гуашью.

Мы уже говорили, что интерес к иллюстрированию впервые появился у художника в начале двадцатых годов, во время его работы декоратором в козловском театре. Герасимов тогда делал бесконечное множество перовых рисунков и акварелей к повестям Гоголя. С тех пор он мечтал воплотить средствами своего искусства бессмертные гоголевские образы, и прежде всего Тараса Бульбу.



Гроза. Из серии «Рожь»

Масло. 1946

Можно думать, что начало работы Герасимова над созданием образов «Тараса Бульбы» относится еще к 1913 году, когда им была исполнена акварель «В атаку», изображающая битву запорожцев с врагами. Вообще же в папках художника, начиная с двадцатых годов, хранятся многие десятки, если не сотни набросков, эскизов, этюдов карандашом, пером и маслом, отражающих многолетнюю работу по иллюстрированию произведений Гоголя.

Среди многочисленных эскизов, а иногда и совсем законченных иллюстраций к «Тарасу Бульбе», сделанных в разное время, имеется целый ряд композиций, к которым художник неоднократно возвращается, как к самым любимым. Это: «И погиб козак!», затем встреча казаков с духовенством, мать с сыновьями и другие.

На одной из иллюстраций, экспонированных на весенней выставке, изображено угощение Тарасом гостей по случаю приезда сыновей из бурсы. Вторая — передает тот момент повести, когда залечивший свои раны Тарас, находясь в родной Сечи, не видит никого из старых товарищей («Слышал он только, что был пир, сильный, шумный пир: вся перебита вдребезги посуда; нигде не осталось вина ни капли, расхитили гости и слуги все дорогие кубки и сосуды...»). Обе эти иллюстрации смотрелись как станковые листы. Они ярки, даже пестры по колориту, чувствуется, что они сделаны художником-декоратором.

Наибольший интерес вызвала третья иллюстрация, рисующая финальную сцену боя Тараса с врагами, когда тот на полном ходу остановил своего мощного коня («Стой! выпала люлька с табаком; не хочу, чтобы и люлька досталась вражьим ляхам!»). Здесь образ великого патриота Тараса у художника выражен в гиперболической форме, которая так свойственна гоголевскому тексту. И великан конь, осевший на четыре ноги под тяжелым телом украинского богатыря-исполина, в изображении Герасимова предстает полным могучей, легендарной силы. Эта иллюстрация художника очень популярна и неоднократно репродуцировалась.

В настоящее время Герасимов заканчивает большой цикл иллюстраций к «Тарасу Бульбе». Этой работой, которая заняла более двух лет, художник завершает осуществление своего давнего творческого замысла. Поиски композиционных решений сопровождаются целым рядом живописных этюдов с натуры для выражения сложных раккурсов, проверки масштабов, формы и пространственных планов. Подобные этюды Герасимова имеют и вполне самостоятельное значение, как яркий по живописи натурный материал.



Портрет дочери

Масло. 1951

Цикл иллюстраций Герасимова к «Тарасу Бульбе» еще не закончен, но объем и качество их представляются уже в значительной степени ясными. Следует отметить, что в отличие от иллюстраций 1947 года художник достиг большей эпичности стиля и освободился от пестроты цвета. Проникновение в дух повести Гоголя стало глубже. Патриотическая идея легла в основу всего иллюстрационного цикла. Художник воссоздает сюжет повести, как одно из ярких героических событий мировой истории, в котором с необычайной мощью выразился характер и стойкость нашего народа, его национально-освободительная борьба. Из сделанных иллюстраций запоминаются: сцена приезда Тараса с сыновьями в Сечь, где он увидел спавшего на самой середине дороги запорожца; пробуждение Тараса после болезни; бой под Дубно, когда Тарас вырвался из засады со своим полком на стадо быков (и «поворотилось назад все бешеное стадо, испуганное криком, и метнулось на ляшские полки»).

Герасимов не причисляет себя к иллюстраторам-профессионалам. Отдавая должное мастерству профессиональных графиков-иллюстраторов, Герасимов вместе с тем держится мнения, что и живописец-станковист может отразить в своем творчестве произведения литературы и раскрыть их богатыми средствами цвета. К этому его должна побудить и увлекательная возможность показать свое искусство в книге, в сотнях тысяч воспроизведений, рядом с текстом писателя.

К 1949 году относятся герасимовские иллюстрации к «Евгению Онегину», сделанные художником к стопятидесятилетию со дня рождения Пушкина. Они были показаны на «Выставке книги, графики и плаката», организованной в 1950 году Главиздатом.

Интенсивная, напряженная творческая деятельность Герасимова тесно связана с его широкой и многосторонней общественной работой как председателя Оргкомитета Союза советских художников.

Герасимов твердо и последовательно борется с формализмом, выступает против преклонения перед выродившимся искусством буржуазной Европы и Америки, противопоставляя ему лучшие достижения русской национальной живописи. Его выступления, доклады, статьи и речи, посвященные Репину, Сурикову, Саврасову, Шишкину, Поленову, Брюллову и другим великим нашим художникам, — наглядное подтверждение его реалистических позиций.

Герасимов оказывает помощь студии художников, которая при его участии организовалась в Мичуринске. В свои приезды в родной город



Приезд Тараса Бульбы с сыновьями в Сечь. Из иллюстраций к «Тарасу Бульбе» Гоголя

Акварель. 1950



Битва запорожцев. Из иллюстраций к «Тарасу Бульбе» Гоголя

Акварель. 1951

он обязательно посещает студийцев, работает вместе с ними, дает практические указания. Бывший студиец В. К. Дрокин, ныне председатель мичуринского филиала Союза советских художников, рассказывает об этой стороне деятельности Герасимова:

«Однажды мы услышали, что Герасимов приехал из Москвы погостить в родной город. Ну, а раз Александр Михайлович в Мичуринске, то он обязательно заглянет к нам в студию. И вот, когда мы заканчивали рисование простенького, но яркокрасочного натюрморта, состоявшего из мичуринских плодов, к нам вошел Александр Михайлович. Попыхивая знакомой нам трубочкой, он начал просмотр нашей работы, переходя от одного к другому. Когда он просмотрел все работы, то взял один из этюдов и заговорил неторопливо:

— От души поздравляю вас, дорогие мои друзья, с успешным овладением рисунком и формой. Но вот с живописью-то вы еще плохо справляетесь. А живопись должна гореть на вашем этюде, как огонь, как звезды, а у вас получается пасмурно и серо. А природа не такая хмурая, как вы ее изображаете. Посмотрите, разве плоды на столике такие, как здесь (он указал на этюд)? Не такие ведь? Вот и надо передать весь трепет, игру солнечных лучей. Холод в картине — это холод вашего сердца, а сердце-то у художника должно быть всегда горячее. Итак, добивайтесь того, чтобы краски звенели у вас всей своей очаровательной музыкой.

И чтобы подтвердить сказанное, Александр Михайлович тут же взял кисти с палитры и прописал по этюду. Через несколько минут мы все своими глазами увидели, что значит «звон красок» и как они заиграли, сделав неузнаваемым весь этюд» [1].

В 1947 году Герасимов избирается в Верховный Совет РСФСР. Он был выдвинут в депутаты от родной Тамбовской области — избирателями Уваровского района.

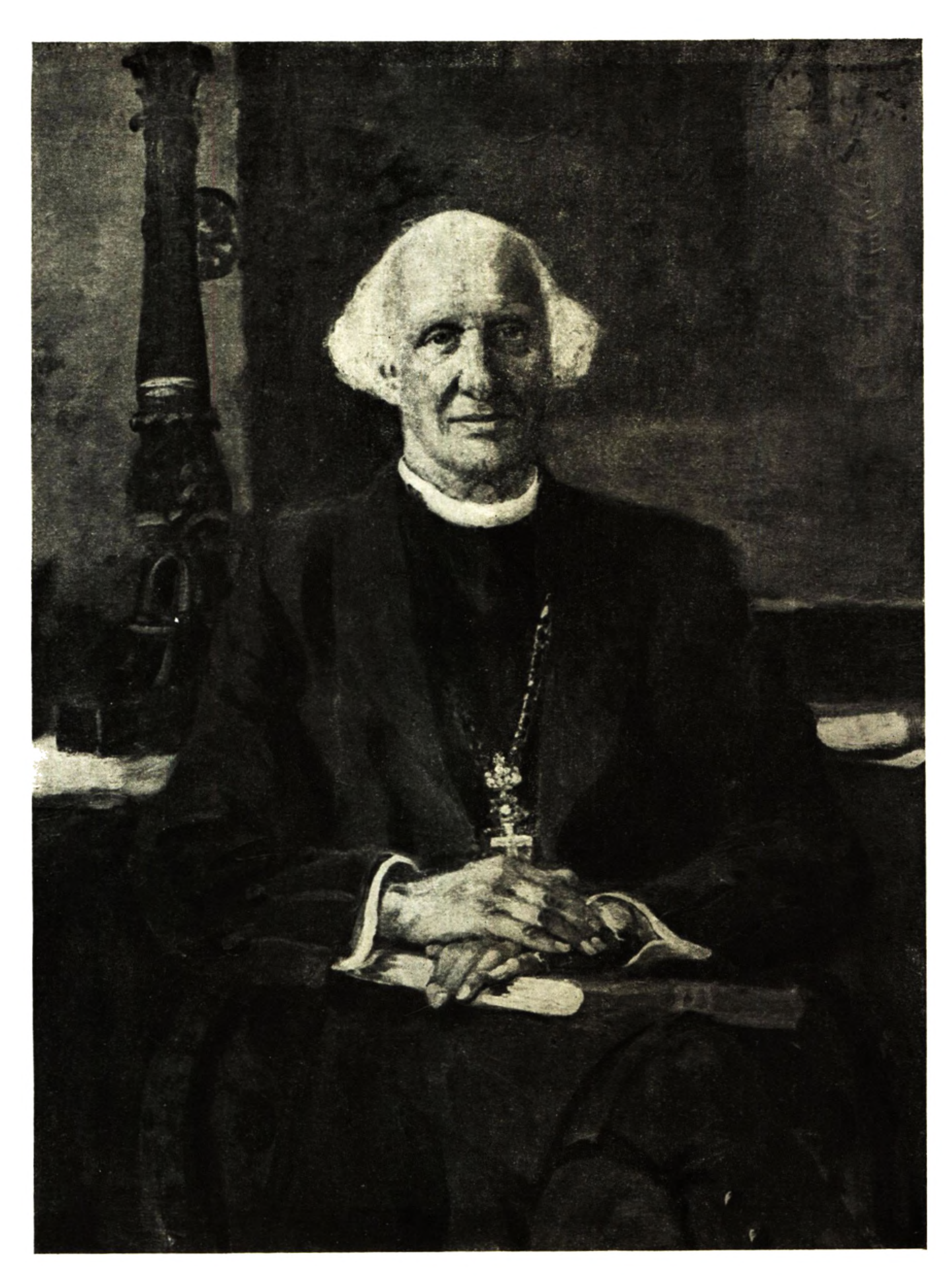
С трибуны сессии Верховного Совета Российской Федерации Александр Михайлович выступал с речами о задачах, успехах и недостатках нашего изобразительного искусства, об исключительно благоприятных условиях, в которые поставлены советским правительством работники искусства, о великом счастье творить для народа. Депутат-художник не раз побывал у своих избирателей, знакомясь с их жизнью и трудом и вникая в их наказы.

[1] В. К. Дрокин. Из моих встреч с художником А. М. Герасимовым. Рукопись.



Портрет профессора И. М. Саркизова-Серазини

Масло. 1951



Портрет настоятеля Кентерберийского собора Хьюлетта Джонсона

Масло. 1945

С 1947 года Герасимов занимает пост президента Академии художеств СССР.

Преобразовывая Всероссийскую академию художеств в Академию художеств СССР, Совет Министров СССР в своем постановлении от 5 августа 1947 года определил широкий круг основных задач новой Академии, подчиненных одной цели — помочь партии в деле коммунистического воспитания трудящихся.

«Этот день, — писал Герасимов, — для историка советской художественной культуры будет датой, знаменующей творческую зрелость советского изобразительного искусства. Для советских художников это постановление — акт большого политического доверия, оказанного партией и правительством работникам изобразительных искусств в их борьбе за глубоко народное, партийное искусство социалистического реализма.

Историческое решение правительства о преобразовании Академии подчеркивает значение изобразительного искусства как одного из важнейших средств идейного воспитания советского народа...»[1] Академия должна помогать Коммунистической партии успешно решать насущные задачи строительства коммунистического общества в нашей стране.

На Академию художеств СССР правительство возложило следующие основные задачи:

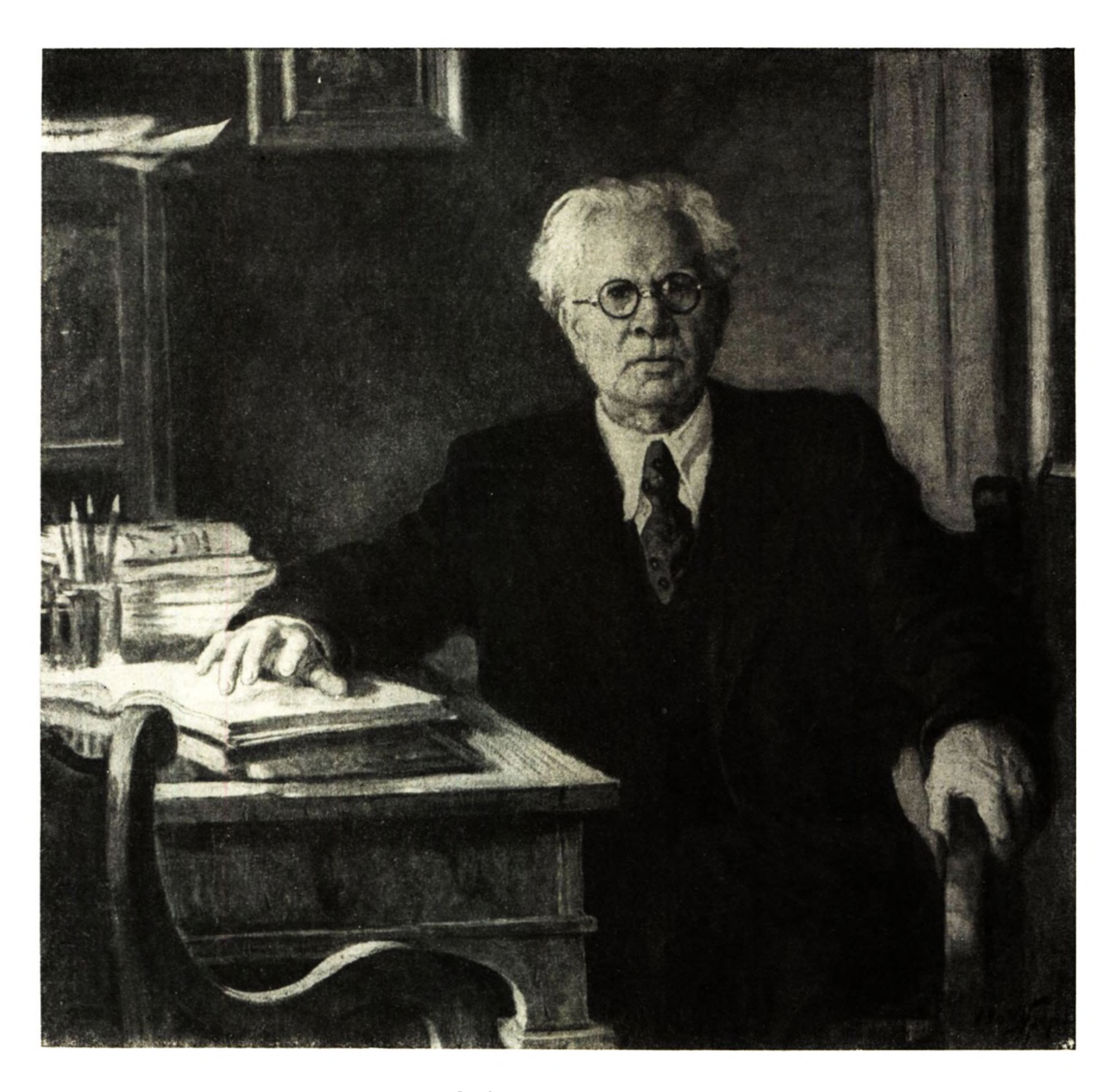
«Обеспечение неуклонного подъема и развития советского изобразительного искусства во всех его формах на базе последовательного осуществления принципов социалистического реализма и дальнейшего развития лучших прогрессивных традиций искусства народов СССР и, в частности, русской реалистической школы;

активное содействие развитию творчества советских художников, обобщение творческой практики советского изобразительного искусства — живописи, скульптуры, графики, народного и прикладного искусства;

разработка вопросов теории, истории искусства и художественной критики на основе марксистско-ленинской идеологии;

широкая пропаганда советского изобразительного искусства и его достижений среди советского народа и повышение роли искусства в деле коммунистического воспитания трудящихся;

[1] А. Герасимов. Год работы, «Академия художеств СССР». Информационный сборник, М., 1949, стр. 3.



Портрет писателя Ф. В. Гладкова, лауреата Сталинской премии
Масло. 1951

борьба с формализмом, натурализмом и другими проявлениями современного буржуазного искусства, с безидейностью и аполитичностью в творчестве, с лженаучными идеалистическими теориями в области эстетики;

подготовка и воспитание художников (живописцев, скульпторов и графиков) высшей квалификации и научных работников в области изобразительного искусства, а также всемерное содействие квалификации молодых советских художников;

разработка вопросов технологии различных способов выполнения художественных произведений: мозаика, фреска, масляная живопись, акварель, обработка камня, литье, полиграфическое воспроизведение, а также технология художественных материалов».

Для выполнения этой большой государственной программы в ведение Академии художеств СССР были переданы Ленинградский институт имени И. Е. Репина со средней художественной школой, Московский институт имени В. И. Сурикова, научные музеи, библиотека, архив, а также было принято решение о создании необходимых научных учреждений, творческих мастерских и исследовательских лабораторий.

За прошедшее со дня этого постановления время новая Академия, возглавляемая Герасимовым, всю свою работу подчинила осуществлению первоочередных целей своей обширной программы. Особенное внимание было уделено задачам Академии в деле художественного образования, которым была посвящена ее вторая сессия, происходившая 20—27 мая 1948 года. Герасимов выступил на ней с докладом, в котором подчеркивал необходимость воспитания молодежи в духе советского патриотизма и партийных задач искусства, соединенных с высоким профессиональным мастерством, на основе лучших реалистических традиций русской национальной школы. Проведенная 3—8 февраля 1950 года четвертая сессия Академии, на которой обсуждались итоги перестройки художественного образования, констатировала целый ряд положительных явлений в художественных вузах страны в результате преобразования Академией дела воспитания художественных кадров.

Общественная деятельность Герасимова в военный и послевоенный период находила широкое отражение и в его литературно-публицистических выступлениях. На страницах «Правды», «Известий», «Литературной газеты», «Советского искусства» и многих других газет, а также в ряде журналов художник поместил большое количество статей на актуальные темы советского изобразительного искусства. Из этих статей особого внимания заслуживают «Пути развития советской живописи»[1], «Выше знамя социалистического реализма», «За советский патриотизм в искус-

[1] «О советской социалистической культуре». Сборник статей, Гослитиздат, М., 1948.



Портрет скульптора Б. Н. Яковлева, лауреата Сталинской премии

Масло. 1950

стве», «Изобразительное искусство демократической Польши», «Искусство великого народа» (Китайская художественная выставка в Москве)[1].

Одной из форм общественной деятельности Герасимова в последние годы является участие художника в борьбе за мир. Он был членом советской делегации на Всемирном конгрессе деятелей культуры в защиту мира во Вроцлаве, участником Первого Всесоюзного конгресса сторонников мира. Вспоминая Вроцлавский конгресс, Герасимов писал:

«Мы побывали в Варшаве и Кракове... Мы долго любовались изумительным ансамблем архитектуры, скульптуры и живописи Вавеля, полотнами Матейко, Родаковского. Мы были в доме, где жил и творил великий Шопен.

И нас неотступно преследовала мысль о том, что есть на земле двуногие существа, стремящиеся вновь развязать мировую войну, готовые предать огню и мечу все ценности, накопленные человечеством за многие века.

Только те, у кого в груди вместо сердца счетная машина, только те, чьи интересы сводятся к доллару или фунту стерлингов, — только они могут хотеть войны. Только эти вандалы, смертельные враги культуры, могут мечтать о новой крови и новых разрушениях»[2].

С трибуны сессии Верховного Совета РСФСР Герасимов заявлял, что «советские художники, в своем творчестве пропагандирующие миролюбивую политику, уверены в том, что все честные художники мира найдут достойное место в благородной борьбе всего свободолюбивого человечества за мир во всем мире, подобно тому, как нашли его замечательный певец Поль Робсон, писатели Пабло Неруда и Говард Фаст, французский художник Андрэ Фужерон и многие деятели искусства Европы и Америки»[3].

Повседневно ощущая заботу Коммунистической партии о развитии советского искусства, Герасимов стремится воплотить в своих произведениях великие идеи коммунизма.

В 1950 году Герасимов вступил в члены Коммунистической партии Советского Союза.

[1] См. в приложении «Литературно-публицистические работы А. М. Герасимова». В 1952 году статьи и доклады А. М. Герасимова вышли отдельным сборником («За социалистический реализм». Издательство Академии художеств СССР, М., стр. 350).

[2] А. Герасимов. Мастера культуры — за мир, «Известия», 1950, № 202.

[3] «Речь депутата А. М. Герасимова на заседании Верховного Совета РСФСР», «Правда», 1950, № 188.

Герасимов находится в полном расцвете творческих сил. На Всесоюзной художественной выставке 1950 года он блеснул великолепным портретом скульптора Б. И. Яковлева и замечательными «Полевыми цветами», в которых видна нестареющая сила кисти. Новое, еще более высокое качество портретного искусства Герасимов показал в «Портрете писателя Ф. В. Гладкова» и в «Портрете дочери». В последнем, покоряющем живописной красотой и свежестью, художник отлично использовал свет.

Без непрерывной напряженной работы Герасимов не представляет себе жизни в искусстве.

«Его каждый день можно застать в мастерской за работой со своей неизменной трубкой, — писал о Герасимове Ем. Ярославский. — Он полон новых творческих замыслов. Но все его замыслы проникнуты единой целью, одной идеей: показать все величие, всю красоту и силу советского народа, советских людей нашей прекрасной социалистической родины, прославить эту родину, ее дела, ее замечательных деятелей» [1].

«Часы утра, которые я посвящаю искусству, — мог бы сказать Герасимов словами Репина, — лучшие часы в моей жизни».

В 1951 году общественность столицы широко отметила семидесятилетие со дня рождения А. М. Герасимова. В Академии художеств СССР состоялось собрание, на котором были отмечены большие заслуги А. М. Герасимова в деле развития советского изобразительного искусства.

В связи с семидесятилетием со дня рождения Президиум Верховного Совета СССР наградил А. М. Герасимова орденом Трудового Красного Знамени.

---

[1] Ем. Ярославский. Александр Михайлович Герасимов, «Правда», 1943, 20 мая.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Творческая деятельность А. М. Герасимова насчитывает уже сорок лет. Мы видели, какие этапы развития проходил художник и в каких произведениях наиболее сильно проявился его талант. Это позволяет нам яснее определить роль и место мастера в советском изобразительном искусстве.

Еще в конце двадцатых годов Герасимов приступил к решению важнейшей темы советского искусства, темы борьбы Коммунистической партии за укрепление основ социалистического строя, за счастье народа. Но только овладев методом социалистического реализма, художник сумел раскрыть эту центральную тему советского искусства.

Такие произведения мастера, как «В. И. Ленин на трибуне», «Выступление И. В. Сталина на XVI съезде партии», «И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле», — наглядное подтверждение этому, ибо их содержание озарено светом идеалов коммунизма, направлено на осуществление великих целей человечества.

Эти картины прочно вошли в историю советского искусства.

Яркостью, мажорностью своих красок, жизнеутверждающей силой своей живописи Герасимов славит страну социализма и ее людей, великие дела Коммунистической партии, помогает своим искусством осуществлению коммунистического переустройства нашей страны.

Что бы ни писал Герасимов, будь то портрет, пейзаж, натюрморт, театральные декорации, всегда у зрителя возникает ощущение яркого,

глубоко эмоционального колористического дарования художника. Перед нами — большой, оригинальный талант живописца-колориста.

Сила и своеобразие колористической выразительности искусства Герасимова складывались под воздействием широких просторов русской природы. Живительным источником искусства Герасимова всегда является поэзия русской природы, воспитавшая с детства его художественное чувство, подкрепленное воздействием литературных образов Кольцова, Никитина, Некрасова, Гоголя и Тургенева.

Основные качества художника получили свое развитие под влиянием крупнейших представителей русской национальной школы. Герасимову чрезвычайно родственна живопись Репина и Архипова. Особенно следует подчеркнуть ощутительный рост влияния на Герасимова Репина, хотя и не являвшегося прямым, непосредственным его учителем.

«Для меня искусство наших великих мастеров, — говорит Герасимов, — прежде всего дорого тем глубоким чувством национального достоинства и той горячей любовью к замечательному русскому человеку, которые он в себе несет и выражает. Для меня труд, мысли, слова Ильи Ефимовича Репина — самое заветное, к чему я стремлюсь в своем творчестве» [1].

Широко пропагандируя реалистические традиции русского искусства, Герасимов помогает молодым художникам понять непреходящую важность картин передвижников.

«Традиции передвижников, — писал Герасимов, — живут в лучших созданиях нашей живописи. Народность и идейность их искусства, их глубокая заинтересованность в настоящем, прошлом и будущем своей страны, любовь ко всему родному, их борьба за правду, за большую тему в живописи, их мастерство в области станковой сюжетной картины — все это должно быть нами освоено, изучено. Передвижники должны всегда служить для нас благородным примером, вдохновлять нас на творческие дерзания, звать к созданию великого нового искусства — искусства социалистического реализма, к созданию советской классики» [2].

Что же касается влияния на Герасимова импрессионизма, то оно было преходящим явлением, данью моде, главным образом в ученические годы, и не поколебало реалистических основ его творчества. Герасимов

[1] Газ. «Тамбовская правда», 1947, 20 января.

[2] А. Герасимов. Великое наследство, журн. «Искусство», 1947, № 4, стр. 51.

никогда не разделял безидейности искусства импрессионистов. Мы видели, каким стойким и горячим борцом за реализм, против формализма, против антинародных, космополитических течений, против безидейных, бессюжетных произведений выступал он и в дореволюционное время и в годы Октябрьской революции. В советский период Герасимов показал себя мастером, смело преодолевавшим импрессионистические увлечения и этюдную манеру письма и вступившим на твердую дорогу социалистического реализма.

При широком, насыщенном цветом мазке живопись Герасимова имеет ясный, понятный зрителю эмоциональный язык. Она чужда эстетическим ухищрениям и изломам. В основе ее лежит здоровое чувство ощущения жизни Родины, народа, великих его дел.

Реализм искусства Герасимова отличается теми чертами народности и национальности, которые связывают его творчество с русской школой живописи. Созданные художником образы русского человека и русской природы народны не только потому, что верно, глубоко и типически отражают русскую жизнь. Они народны в самом подлинном смысле слова, ибо выражают народные понятия и представления об изображаемом.

В советской живописи Герасимов бесспорно один из ярких выразителей русской национальности, стремящийся к широте передачи русского народного характера, его самобытных черт. В искусстве Герасимова бурлит это широкое чувство русского человека. Колорит его картин всегда эмоционален. Герасимов как бы отвечает на призыв Стасова: «Страстью проникайтесь особенной, своей, самобытной».

Но было бы совершенно неверным видеть в искусстве Герасимова одни достижения. На его творческом пути были и ошибки и неудачи.

В работе над своими произведениями художник не всегда пользовался возможностью работы с натуры. Некоторые его картины страдают незавершенностью портретной характеристики.

Как и творчество всякого большого художника, искусство Герасимова многогранно. Талант его проявляется ярко и глубоко в самых различных жанрах и видах искусства, и в каждом из них живописец находит яркое, органическое выражение. Такие пейзажи Герасимова, как «Степь цветет», «Большак», «Обоз порожняком», «Мокрая терраса», — это все его самобытные сюжеты в пейзажной живописи. В театрально-декорационном искусстве художник также глубоко оригинален.

Но, конечно, самым основным жанром творчества Герасимова, в котором наиболее сильно и последовательно выразился его живописный талант, является портрет. Сам художник признавал это. «Как мне кажется, — говорил он, — эта отрасль искусства и есть мое призвание».

Герасимов — один из крупнейших советских портретистов, создавший целую галлерею портретов выдающихся деятелей Советского государства и Коммунистической партии, представителей науки и искусства. Мастерство портретиста преобладает в его тематических картинах, которые по существу нередко есть своего рода групповые портреты. Достоинством и особенностью герасимовских портретов является их большая жизненная правда и простота. Передавая человека в неповторимом его своеобразии, Герасимов не прибегает к идеализации натуры. Жизненная убедительность его портретов заключается в выражении духовного существа человека через характерные внешние его черты. Отсюда — подкупающее сходство портретов Герасимова с натурой.

Роль Александра Герасимова в советском искусстве, как выдающегося мастера живописи, дополняется и усиливается его большой общественной деятельностью. Осуществляя вместе с другими передовыми советскими художниками проведение линии партии в вопросах советского изобразительного искусства, Герасимов много сделал для борьбы с пережитками влияния упадочного буржуазного искусства Европы и Америки на наших художников.

«Путеводной звездой для всех советских художников, — говорит Герасимов, — служит лозунг социалистического реализма. Советская эпоха — эпоха величайших идей, и наша первейшая задача — выразить их... Художник должен быть предан тем идеям, которыми живет страна и которые должны жить в наших произведениях. Мы, советские художники, должны раз и навсегда себе сказать — мы работаем не для избранной кучки пресытившихся людей, — мы работаем для народа. И это ставит нас на огромную высоту по сравнению с буржуазными художниками».

Направляемое Коммунистической партией, советское изобразительное искусство прочно вошло в жизнь и быт нашего народа. Оно стало не только показателем расцвета культуры страны социализма, но и активным, боевым средством коммунистического воспитания широчайших народных масс. По своему идейному и художественному значению оно — самое передовое искусство в мире.

«Творчество наших художников, — формулирует Герасимов одно из главных качеств советского искусства, — глубоко проникнуто патриотическими идеалами советского народа, правдиво отражает его героическую борьбу за коммунизм, тесно связано с жизнью. Передовые советские художники ясно понимают, что только животворные родники советского патриотизма могут дать силу творчеству, ибо нельзя создавать художественные произведения, достойные великого народа, не участвуя во всей его титанической созидательной работе, не любя всем сердцем нашу Социалистическую Родину, наш героический народ»[1].

В развитии и расцвете советского искусства живопись Александра Герасимова сыграла значительную роль. Яркий, жизнеутверждающий, глубоко самобытный его талант получил всеобщее признание.

1949—1951

[1] А. Герасимов. За советский патриотизм в искусстве, «Правда», 1949, 10 февраля.

ПРИЛОЖЕНИЯ



ВЫСТАВКИ С УЧАСТИЕМ А. М. ГЕРАСИМОВА

29-я выставка картин учащихся Училища живописи, ваяния и зодчества. 1907.

31-я выставка картин учащихся Училища живописи, ваяния и зодчества. 1909.

32-я выставка картин учащихся Училища живописи, ваяния и зодчества. 1910.

33-я выставка картин учащихся Училища живописи, ваяния и зодчества. 1911.

34-я выставка картин учащихся Училища живописи, ваяния и зодчества. 1912.

2-я выставка картин «Свободное творчество». 1912.

35-я выставка картин Училища живописи, ваяния и зодчества. 1913.

3-я выставка картин «Свободное творчество». 1913.

36-я выставка картин учащихся Училища живописи, ваяния и зодчества. 1914.

Выставка картин и скульптуры «Художники Москвы жертвам войны». 1914—1915.

4-я выставка картин «Свободное творчество». 1915.

Весенняя выставка картин учащихся Училища живописи, ваяния и зодчества. 1915.

5-я выставка картин «Свободное творчество». 1916.

6-я выставка картин «Свободное творчество». 1917.

7-я выставка картин и скульптуры «Свободное творчество». 1918.

8-я выставка картин и скульптуры АХРР «Жизнь и быт народов СССР». 1926.

9-я выставка АХРР. 1927.

10-я выставка АХРР при участии художников других объединений, посвященная 10-летию Рабоче-Крестьянской Красной Армии. 1928.

Выставка художественных произведений к 10-летию Октябрьской революции. 1928.

11-я выставка АХР. 1929.

1-я передвижная выставка «Социалистическое строительство в Советском Союзе». 1931. («Всекохудожник»).

Выставка «Отчетные работы художников, командированных в районы индустриального и колхозного строительства». 1931. («Всекохудожник»).

Передвижная выставка московских художников. 1932. Харьков, Одесса, Киев, Днепропетровск, Луганск, Макеевка. (Всеукраинское кооперативное товарищество

«Художник». Всероссийский кооперативный союз «Художник»).

Выставка «Художники РСФСР за 15 лет». Государственный Русский музей. Ленинград. 1932. (Народный комиссариат по просвещению РСФСР).

Выставка «Художники РСФСР за 15 лет». Исторический музей. Москва. 1932. (Народный комиссариат по просвещению РСФСР).

Выставка «XV лет РККА». 1933.

Весенняя выставка московских живописцев. 1935.

Осенняя выставка московских живописцев. 1935.

Выставка работ московских художников. 1936.

Выставка произведений московских художников, посвященная «Детям и женщинам героической Испании». 1936.

Персональная выставка к 25-летию творческой деятельности. 1936. (Всесоюзный комитет по делам искусств при СНК СССР).

Персональная выставка в клубе им. Авиахима. 1935. Показ 45 произведений, исполненных во время командировки во Франции, Италии и Турции. («Всекохудожник»).

Художественная выставка картин в Кисловодске. 1938.

Выставка «XX лет РККА и Военно-Морского Флота». 1938.

Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма». 1939.

Выставка «Пищевая индустрия». (Отдел выставки «Индустрия социализма»). 1939.

Выставка живописи и графики московских художников. Пермь. 1939.

Выставка живописи и графики МОССХ. 1939.

Выставка «Сталин и люди Советской страны в изобразительном искусстве». 1939. (Комитет по делам искусств при СНК СССР. Государственная Третьяковская галлерея).

Выставка лучших произведений советских художников. 1940. (Комитет по делам искусств при СНК СССР. Государственная Третьяковская галлерея).

Выставка «Работы московских художников в дни Великой Отечественной войны». 1942. (Комитет по делам искусств при СНК СССР).

Выставка «Великая Отечественная война». 1943. (Комитет по делам искусств при СНК СССР. Государственная Третьяковская галлерея).

Выставка «XXV лет Красной Армии». 1943.

Выставка советской живописи и графики. Владивосток — Порт-Артур. 1946. (Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР. Дирекция художественных выставок и панорам. Оргкомитет Союза советских художников СССР. Политическое управление Тихоокеанского флота).

Всесоюзная художественная выставка 1946 года. (Комитет по делам искусств при СНК СССР. Государственная Третьяковская галлерея. Дирекция выставок и панорам).

Всесоюзная художественная выставка 1947 года. (Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР).

Выставка советских живописцев (А. М. Герасимов, С. В. Герасимов, А. А. Дейнека, А. А. Пластов). Вена — Прага. 1947.

Художественная выставка «XXX лет Советских Вооруженных Сил». 1918—1948. (Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР. Главное политическое управление Вооруженных Сил СССР).

Всесоюзная художественная выставка 1949 года. (Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР. Государственная Третьяковская галлерея).

Выставка «Иосиф Виссарионович Сталин в изобразительном искусстве». 1949. (Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР. Государственная Третьяковская галлерея).

Персональная выставка в Мичуринске. 1950. (32 работы — портреты, пейзажи и этюды и 18 репродукций с главнейших картин).

Художественная выставка 1950 года. (Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР. Государственная Третьяковская галлерея).

Всесоюзная художественная выставка 1951 года. (Комитет по делам искусств при Совете Министров СССР. Государственная Третьяковская галлерея).

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. М. ГЕРАСИМОВА

1907

Капельки росы («Капельки»). 28 × 33. *Мичуринский краеведческий музей.*

1909

В. О. Ключевский на лекции в Училище живописи (набросок).
К вокзалу. *Масло.*
Весна. *Масло.*
Воронье. *Масло.*
Лубянская площадь. *Масло.*
Капли дождя. *Масло.*

1910

Портрет С. В. Зарецкого. *Акварель.*
Светлый праздник. *Масло.*
Тройка. *Масло.*
Поле. *Масло.*
Дворик в феврале. *Масло.*
Портрет В. А. Гиляровского. *Масло.*
После обеда 80 × 105. *Масло.*
Осень. 40 × 120. *Акварель.*
Большак. 35 × 90. *Гуашь.*
Рожь покосили. 40 × 100. *Акварель.*
Окраина Козлова. *Рисунок.*
Розовые пионы. *Масло.*
Березовый лесок в Гиляевке. *Масло.*
Мокрая терраса в Гиляевке. *Масло.*

1911

Тройка. Зимняя дорога. 60 × 160. *Масло.*
Почки распустились. *Масло.*
Пчелы гудят. *Масло.*
Яблоки поспели. *Масло.*
Последние гости. *Масло.*
Белеет ночь. *Масло.*
Рожь покосили. *Акварель.*
Кабак (В трактире). 60 × 80. *Акварель.*
Портрет Ф. С. Бревса.
Портрет А. М. Длугочанского.
Портрет С. Вутке.
Мужской портрет. *Масло.*
Натурщица. *Масло.*
Пионы. *Масло.*
Последние грачи. *Масло.*
Майское утро. 140 × 85. *Из собрания В. М. Лобанова.*
Весенний мотив. 70 × 105. *Масло.*

1912

Лай собак и звон бубенчиков (Симфония). 47 × 108. *Масло.*
Этюд к картине «Лай собак и звон бубенчиков». 19 × 35. *Из собрания С. Г. Архипова. Мичуринск. Масло.*
После весенней грозы. *Масло.*

Весна. *Масло.*
Страстная неделя. *Масло.*
Тепло. *Масло.*
Поляна. *Масло.*
Портрет писателя В. А. Гиляровского. *150 × 175. Из собрания Н. В. Гиляровской. Масло.*
Портрет Л. Н. Р. *89 × 63. Масло.*
Май. *Масло.*
Осень. *Масло.*
Весна. *Масло.*
Цветы. *Масло.*
Большак. *Масло.*
Зной. *Масло.*
Над ручьем. *Масло.*
Цветущая яблоня. *32 × 40. Масло.*
Песнь о весне. *Масло.*
Конны возят. *Масло.*
Все ушли. *Масло.*
После дождя. *Масло.*
Терраса после дождя. *35×40. Из собрания В. М. Лобанова. Масло.*
Пионы. *Масло.*
Теплый чернозем. *Масло.*
Тройка зимой. *Масло.*
Этюд облака. *25 × 35. Из собрания В. М. Лобанова. Масло.*
Весной в степи. *Масло.*
Грачи. *Масло.*
Весной на порубке. *Масло.*
Ночь на порубке. *Масло.*
Дорожка в Гиляевке. *75 × 60. Из собрания В. М. Лобанова. Масло.*

1913

Тройка зимой. *108 × 47. Мичуринский краеведческий музей. Масло.*
Бобыль. *90 × 116. Масло.*
Бобылиха. *57 × 70. Мичуринский краеведческий музей. Масло.*
Окраина Козлова. *62 × 186. Масло.*
Старый Козлов. *53 × 184. Масло.*
Крайняя улица (Старый Козлов). *60 × 164. Масло.*
Обоз порожняком. *60 × 202.*
Тройка. Осенняя дорога. *60 × 175. Масло.*
«Генерал Топтыгин». *61 × 120. Гуашь.*
Портрет Л. Н. Рахмановой. *Масло.*
После грозы. *Масло.*
Весна. *78 × 100. Астраханская картинная галлерея. Масло.*
Май. *Масло.*
В бане. *Масло.*
Портрет В. М. Лобанова. *112 × 142. Масло.*
Портрет Н. В. Гиляровской. *Масло.*
Мокрая крыша. *70 × 90. Масло.*
Мокрая терраса. *90 × 108. Из собрания В. М. Лобанова. Масло.*
Пионы. *Масло.*
Яблони цветут (Гиляевка). *Масло.*
Майский день. *Масло.*
Осень в Гиляевке. *40 × 45. Из собрания В. М. Лобанова. Масло.*
Домик на Питейной улице (Старый Козлов). *38 × 53. Из собрания Н. И. Стомарева. Мичуринск. Масло.*
Дворик на окраине Козлова. *52 × 62. Мичуринский краеведческий музей. Масло.*
В атаку. *Акварель.*
Лесная сторожка. *47 × 66. Из собрания Н. Ф. Еханина. Мичуринск. Масло.*

1914

В саду за чаепитием. *72 × 92. Масло.*
Н. В. Гоголь (Русская дорога). *60 × 118. Масло.*
Март. *65 × 118. Масло.*
Дождливая весна. *80 × 100. Масло.*
Зима. *Масло.*
Кабинет В. А. Гиляровского в Гиляевке. *40 × 45. Из собрания В. М. Лобанова. Масло.*
Большак. *38 × 90. Масло.*
Грачи. *Масло.*
Весенний шум. *Масло.*
В бане. *Масло.*
Цветы. *Масло.*

После охоты. *65 × 75. Из собрания В. М. Лобанова. Масло.*
Капли дождя. *Масло.*
Пост в Шелковке. *40 × 50. Из собрания В. М. Лобанова. Масло.*
Весна. Улица в Козлове. *50 × 78. Масло.*
Охота с борзыми. *56 × 145. Масло.*
Окно. *99 × 75. Астраханская картинная галлерея. Масло.*
Пионы. *86 × 100. Астраханская картинная галлерея. Масло.*
Сад. *Масло.*
Февраль. *63 × 87. Масло.*
Лай собак и звон бубенчиков (вариант). *61 × 152. Масло.*

1915

Портрет Т. С. Молошниковой. *90×105. Акварель.*
Кремлевские башни. *Масло.*
Иверские ворота. *80×80. Из собрания В. М. Лобанова. Акварель.*
Запах весеннего дождя и теплой земли. *Масло.*
Грачи прилетели. *Масло.*
Весеннее солнышко. *Масло.*
Копны хлеба. *Масло.*
Обоз порожняком (вариант). *Масло.*
По первому снегу. *Масло.*
Георгины отцветают. *Масло.*
Полевой букет. *Масло.*
В бане. *Масло.*
Цветы. *150×175. Масло.*
Мавзолей жертв войны. Архитектурный диплом. *Отмывка черной тушью. 131×45.*
В. О. Ключевский на лекции в Училище живописи. *Размер в четыре листа ватмана. Акварель.*

1916

Запорожец. *Акварель.*
Брошенный окоп. *Масло.*
Опустелое поле. *Масло.*
В теплушке воинского поезда (из фронтовых этюдов). *Масло.*
Поезд идет. *Масло.*
«Туда и оттуда». *Масло.*
Каменец-Подольск. *62×45. Акварель.*
Каменец-Подольск. Костел иезуитов. *62×45. Акварель.*

Серия галицийских акварелей. 1915—1916

Замок в Трембовле. *45×62.*
Тарнополь. Ворота казарм. *47×63.*
Збораж. Выезд из замка князей Зборажских. *63×47.*
Трембовль. Башня монастыря. *46 × 62.*
Тарнополь. *48×63.*
Тарнополь. Костел иезуитов. *62×47.*
Трембовль. Звонница. *61×46.*
Трембовль. Монастырь. *47×67.*
Придорожные кресты. *62×46.*
Церковь в Галиции. *45×63.*
Тарнополь. Памятник Мицкевичу. *46×62.*
Архитектурный мотив. *46×62.*
Ночь в Зборовске. *35×57.*
Ночь в Зборовске 22 августа 1916 года. *32×43.*
«Конец». *46×62.*

1917

Митинг на Скобелевской площади в Москве. *Акварель.*

1918

Работа в «Коммуне творчества козловских художников».

1919

Исполнение плакатов, лозунгов, кинореклам, оформление народных театров и клубов. Специальные задания по обслуживанию Южного фронта.
Декоративное оформление города к первой годовщине Октября и к первомайским торжествам 1919 года. Исполнение бюста памятника Карлу Марксу для центральной площади.

1920—1925

Работа штатным художником в Козловском городском театре.

1923

Портрет художника С. Г. Архипова. *35×45. Мичуринский краеведческий музей. Акварель.*

Сад в цвету. *Масло.*

Волы (Быки). *93×120. Масло.*

Подсолнухи. *92×127. Масло.*

Серия «Козловские окраины». *Масло.*

Осенние вечера (4 мотива). *40×53. 46×53. 46×61. 27×55. Гуашь.*

Эскизы и рисунки к повестям и рассказам Н. В. Гоголя.

Из иллюстраций к сочинениям Н. В. Гоголя.

Тарас. *55×47. Акварель.*

Оксана. *55×47. Акварель.*

Сорочинская ярмарка. *55×47. Акварель.*

Нищий. *55×47. Акварель.*

1924

Степь цветет. *149×350. Гуашь, акварель.*

Два мира. *25×30. Гуашь.*

Февраль. *Масло.*

Портрет. *45×55. Акварель.*

Женский портрет. *32×31. Акварель.*

Прасол. *Масло.*

Портрет художника С. С. Варсонофьева. *35×45. Акварель. Мичуринский краеведческий музей.*

1925

Домик в с. Панском (Туча прошла). *60×77. Мичуринский краеведческий музей. Масло.*

1926

Портрет известного садовода И. В. Мичурина. *100×90. Масло.*

Портрет Лизы Циксер. *Масло.*

Февраль (Дворик в феврале). *78×89. Масло.*

Уборка сена. *Масло.*

Май. *Масло.*

Пионы. *Масло.*

Этюд женского портрета (перед туалетом). *103×70. Масло.*

Рисунки углем с обнаженной модели в студии АХРР. *105×66. 106×60. 106×60. 108×60. 109×60. 109×173.*

1927

Портрет наркомвоенмора К. Е. Ворошилова. *110×80. Музей Революции СССР. Масло.*

Портрет гравера И. Н. Павлова. *50×55. Из собрания И. Н. Павлова. Масло.*

Портрет гравера А. П. Троицкого. *96×110. Масло.*

1928

Немецкая оккупация на Украине. *250×318. Центральный Дом Советской Армии. Масло.*

К. Е. Ворошилов на Красной площади в день празднования десятилетия Октябрьской революции. *380×280. Центральный Дом Советской Армии. Масло.*

К. Е. Ворошилов (на Красной площади, в Москве). Эскиз. *71×100. Государственный музей изобразительных искусств Туркменской ССР. Масло.*

Этюд старого рабочего (к картине «Покушение на В. И. Ленина»). *47×40. Масло.*

Портрет художника М. М. Берингова. *100×82. Астраханская картинная галлерея. Масло.*

В деревне. Этюд. *62×52. Масло.*

Майское утро. *120×130. Масло.*

Портрет дочери. *84×100. Масло.*

Портрет В. М. Лобанова. *115×75. Масло.*

1929

Козлов. Базарная площадь (Сенная площадь в Старом Козлове). *69×87. Мичуринский краеведческий музей. Масло.*

На реке. *150×120.*

Женский портрет. *60×70. Акварель.*

Старик с трубкой. *Масло.*

Эскизы к картине «Покушение на В. И. Ленина». *132×168. 91×105. 110×170. 80×110. Масло.*

Пионы. *67×80. Масло.*

Портрет жены художника. *80×110. Масло.*

Бойня. *225×280. Масло.*

Этюд бойца к картине «Бойня». *60×70. Акварель. Масло.*

Бычок ест траву. Этюд к «Бойне». *62×80. Масло.*

Портрет партизанки Петровой. *101×77. Центральный Дом Советской Армии. Масло.*

Эскизы на батальную тему для стенной росписи в Центральном Доме Советской Армии. *Масло.*

В. И. Ленин на трибуне. *228×177. Музей В. И. Ленина в Москве. (Имеется несколько авторских повторений картины.) Масло.*

1930

Чернозем. *159×214. Горьковский государственный художественный музей. Масло.*

Цветущий май (три варианта). *117×127. 95×109. 109×118. Масло.*

Купание лошадей. Этюд. *40×55. Масло.*

Розы. *90×100. Масло.*

Целина. *Масло.*

Дождь идет. *Масло.*

1931

В. И. Ленин в рабочем кабинете. *124×92. Масло.*

Портрет К. Е. Ворошилова (на фоне маневров Красной кавалерии и танков). *Масло.*

Этюды к картине «Голосуют за колхоз»:

Бедняцкий тип. *50×50. Масло.*

Женщина в платке. *77×62. Масло.*

Прасол. *52×46. Масло.*

Крестьянин с рыжими усами. *52×46. Масло.*

Черноземные поля. *Масло.*

Яркий полдень. *185×165. Масло.*

Пионы. *115×120. Масло.*

Мельница. *Масло.*

Крестьянский двор. *Масло.*

В монастырской роще. *Масло.*

«В Турмасове». Этюд. *48×25. Масло.*

Розы у окна. *Масло.*

Розы и пионы. *Масло.*

Розы. *100×110. Масло.*

Цветы. *Масло.*

Автопортрет. *70×80. Масло.*

1932

Выступление В. И. Ленина на пленуме Моссовета 20 ноября 1922 года. *170×110. Музей В. И. Ленина в Москве. Масло.*

Портрет дочери. *80×105. Масло.*

Яблони цветут. *Масло.*

1933

Выступление И. В. Сталина на XVI съезде партии. *200×300. Центральный Дом Советской Армии. Масло.*

К. Е. Ворошилов на коне (на фоне танковых маневров). *320×220. Масло.*

Чернозем. *Масло.*

Яблоня. *Масло.*

Пионы. *Масло.*

Обоз. *Масло.*

Зеленя. *Масло.*

Черемуха. *Масло.*

Атака красной кавалерии. *Акварель.*

В лодке. *220×185. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Масло.*

1934

Портрет В. И. Ленина. *130×100. Масло.*

Портрет И. В. Сталина. *110×90. Акварель.*

С. М. Киров в гробу. Этюд. *80×100. Масло.*

Портрет отца. *80×65. Масло.*

Портрет Л. Н. Герасимовой. *Масло.*

Портрет дочери. *Масло.*

Семейный портрет. *Масло.*
Автопортрет. *70×80. Масло.*
Автопортрет. *Перо. 30×30. Из собрания М. М. Саркизова-Серазини.*
Этюды из заграничной командировки:

Париж

Люксембург. Памятник Ватто. *64×45. Акварель.*
Фонтан Ек. Медичи. *64×49. Акварель.*
Фабрика Гобелен. *64×45. Акварель.*
Старый мост. *64×45. Акварель.*
Площадь каруселей. *64×45. Государственный Русский музей в Ленинграде. Масло.*
Монмартр. Кабачок. *Акварель.*
Монпарнас ночью. *Акварель.*
Париж ночью. *64×49. Масло.*
Монпарнас. *64×49. Масло.*
Монмартр. *64×49. Государственная Третьяковская галлерея. Акварель.*
Кафе «Ротонда». *Акварель.*
Башня Нотр-Дам. *64×50. Государственная Третьяковская галлерея. Гуашь.*
Ночь в метро. *49×62. Акварель.*
Бульвар. *49×62. Акварель.*
Сад Тюильри. *49×62. Акварель.*
Старый Париж. *64×49. Молотовская государственная картинная галлерея. Акварель.*
Улица в Париже. *49×65. Одесская художественная картинная галлерея. Акварель.*
Париж ночью. *65×49. Акварель, гуашь.*
Бульвар Клиши. *49×65. Акварель.*
Бульвар Бланши. *49×65. Акварель.*
Улица старьевщиков. *49×65. Акварель.*
Улица Вован. *63×49. Акварель.*
Булонский лес. *49×62. Акварель.*
Сена. *49×62. Акварель.*
Вечер на Сене. *49×62. Акварель.*
Сена. *49×62. Акварель.*
На этюдах на Сене. *49×62. Акварель.*
Набережная Сены. *61×76. Акварель.*
Кабаре. *49×62. Акварель.*
Ложа в Фолибержер. *49×62. Акварель.*
Площадь Рошфор. *49×62. Акварель.*
Дворец Правосудия. *64×49. Государственная Третьяковская галлерея. Акварель.*
Улица Гласьер. *66×49. Государственная Третьяковская галлерея. Акварель.*
Уголок Парижа. *49×61. Акварель.*
Мулен-Руж. *49×63. Акварель.*
Мулен-Руж. *49×63. Акварель.*

Рим

Капитолий. *50×64. Акварель.*
Площадь Нувона. *50×64. Акварель.*
Сант-Джиовано. *50×64. Акварель.*
Сант-Анджело. *50×64. Акварель.*
Набережная Тибра. *63×48. Акварель.*
Колизей. *52×74. Акварель. Государственная Третьяковская галлерея.*
Старый Рим. *65×50. Акварель.*
Полдень. *Акварель.*
Пляж. *Акварель.*
У фонтана. *Акварель.*
Римский сапожник. *63×48. Акварель.*
Улица в Риме. *64×49. Государственная Третьяковская галлерея. Гуашь.*

Венеция

Мост вздохов. *64×47. Калининская областная художественная галлерея. Акварель.*
Мост Реальто. *Акварель.*
Венеция. *Акварель.*
Палаццо дожей. *49×65. Государственная Третьяковская галлерея. Акварель.*

Флоренция

Старый мост. *52×72. Государственная Третьяковская галлерея. Акварель.*
Флоренция. *Акварель.*

Константинополь

Старый турок. *Акварель.*
Курильщики. *Акварель.*

Золотой Рог. *Акварель.*

Айя-София. *146 × 130. Гуашь. Холст.*

1935

Этюды к картине «Первая Конная Армия»:

Портрет К. Е. Ворошилова. *115 × 80. Центральный Дом Советской Армии. Масло.*

Нарком обороны К. Е. Ворошилов. *100 × × 89. Калининская картинная галлерея. Масло.*

Инспектор кавалерии маршал Советского Союза С. М. Буденный. *90 × 110. Центральный Дом Советской Армии. Масло.*

Комкор И. Р. Апанасенко. *110 × 90. Центральный Дом Советской Армии. Масло.*

Комкор И. Р. Апанасенко. *100×80. Масло.*

Комкор А. И. Еременко. *80×60. Центральный Дом Советской Армии. Масло.*

Комкор О. И. Городовиков. *110×40. Центральный Дом Советской Армии. Масло.*

Комкор С. А. Зотов. *110×90. Центральный Дом Советской Армии. Масло.*

Комкор С. А. Зотов. *80×60. Масло.*

Комкор С. А. Зотов. *98×79. Государственная Третьяковская галлерея. Масло.*

Корпусной комиссар Е. А. Щаденко. *120× ×100. Государственный Русский музей в Ленинграде. Масло.*

Комкор С. М. Тимошенко. *100×80. Центральный Дом Советской Армии. Масло.*

1936

Нарком обороны маршал Советского Союза К. Е. Ворошилов. *150×125. Центральный Дом Советской Армии. Масло.*

Портрет Георгия Димитрова. *80×110. Масло.*

Портрет художника Д. Р. Панина. *70×85. Акварель.*

Портрет художника И. Г. Антропова. *70× ×85. Акварель.*

Портрет П. П. Саурова. *110×80. Акварель.*

Женский портрет. *130×146. Масло.*

Портрет Н. Б. В. *128×104. Масло.*

Мокрая терраса (После дождя). *78×85. Государственная Третьяковская галлерея. Масло.*

Капли дождя. *Масло.*

Осенний пейзаж. *Масло.*

Дорога. *Масло.*

Пушкин («Пишу, читаю без лампады»). Эскиз. *62×82. Гуашь.*

Этюд портрета С. А. Зотова. *66 × 55. Мичуринский краеведческий музей. Масло.*

Первая Конная Армия. *550×376. Центральный Дом Советской Армии. Масло.*

Эскизы декораций к «Лесу» А. Н. Островского для Государственного академического Малого театра. *80×100. Гуашь.*

Гостиная. I действие.

В лесу, по дороге в имение Гурмыжской. II действие.

Свидание Петра и Аксюши. II действие.

У балкона помещичьего дома. III действие.

В саду Гурмыжской. IV действие.

Эскизы костюмов действующих лиц.

1937

И. В. Сталин в рабочем кабинете. *39 × × 36. Мичуринский краеведческий музей. Акварель.*

Портрет И. В. Сталина. *149 × 118. Государственная Третьяковская галлерея. Масло.*

Портрет И. В. Сталина. *150 × 121. Молотовская государственная картинная галлерея. Масло.*

Портрет К. Е. Ворошилова. *Масло.*

Пушкин. *230×280. Масло.*

Пушкин в Летнем саду. *66×80. Акварель.*

Весенний дождь в степи. *60×80. Акварель.*

Май. Пчелы гудят. *125×30. Масло.*

Май. *100×110. Масло.*

Дождь идет. *80 × 90. Масло.*

Дождевые капли. *97×123. Масло.*

Майский полдень. *Масло.*
Лето. *175×175. Масло.*
Дождь. *125×170. Масло.*
Целина. *95×120. Масло.*
Розы. *95×120. Масло.*
Опадающие розы. *90×110. Масло.*
Розы. *Масло.*
Портрет А. П. Николаева. *Акварель.*
Женский портрет (в овале). *64×51. Акварель.*
Женский портрет. *143×177. Масло.*
Этюд к семейному портрету. *73×110. Масло.*

1938

И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле. *300×390. Государственная Третьяковская галлерея.*
Присуждена Сталинская премия I степени в 1941 году.
Портрет И. В. Сталина. *96×77. Центральный Дом Советской Армии. Акварель.*
И. В. Сталин и А. М. Горький на прогулке на берегу Москвы-реки. *80×100. Масло.*
Этюд портрета Г. К. Орджоникидзе. *57×98. Масло.*
Розы. *78×180. Масло.*
Розы. *98×111. Масло.*
Портрет проф. И. М. Саркизова-Серазини. *90×80. Акварель.*

1939

Заседание Совета при наркоме тяжелой промышленности Г. К. Орджоникидзе. *300×515. Дирекция выставок и панорам Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР. Масло.*
Эскиз к картине «Заседание Совета при наркоме тяжелой промышленности Г. К. Орджоникидзе». *56×96. Масло.*
Этюд портрета И. И. Гудова. *Масло.*
Портрет И. В. Сталина. *112×136. Государственная Третьяковская галлерея. Акварель.*
И. В. Сталин и А. И. Микоян. *280×180. Республиканский художественный музей Молдавской ССР. Масло.*
И. В. Сталин и А. М. Горький в Горках. *262×335. Киевский государственный музей русского искусства. Масло.*
Портрет И. В. Сталина. *150×120. Музей А. М. Горького в Москве. Акварель.*
Портрет К. Е. Ворошилова. *Масло.*
Портрет В. М. Молотова. *Масло.*
Портрет Л. М. Кагановича. *Масло.*
И. В. Мичурин в саду. Панно для Всесоюзной сельскохозяйственной выставки. *Масло.*
Портрет О. В. Лепешинской. *200×157. Государственная Третьяковская галлерея. Масло.*
Портрет О. В. Лепешинской (вариант). *Масло.*
Эскизы декораций к опере П. И. Чайковского «Мазепа» для Государственного академического Большого театра Союза ССР. *Гуашь, масло.*
Сад Кочубея. *60×40.*
В доме Кочубея. *60×40.*
Кабинет Мазепы. *60×40.*
В темнице. *50×65.*
Казнь Кочубея. *60×40.*
Полтавский бой. *60×40.*
Последняя сцена. *60×40.*
Розы на круглом столе. *Масло.*
Рябинка. *97×112. Масло.*
Портрет А. К. Тарасовой. *123×100. Государственный Русский музей в Ленинграде. Масло.*

1940

Портрет И. В. Сталина. *Масло.*
Портрет И. М. Москвина. *126×97. Дирекция выставок и панорам Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР. Масло.*
Портрет И. Д. Папанина. *Масло.*
Портрет Тамары Ханум. *212×102. Масло.*

В бане. *Акварель.*

Деревенская баня. *104×127. Государственная Третьяковская галлерея. Акварель.*

Баня (первый вариант). *185×230. Масло.*

Баня. Этюд из трех фигур. *100×70. Масло.*

Баня (вариант). *104×70. Масло.*

Баня (вариант). *103×64. Масло.*

Старик. *57×45. Мичуринский краеведческий музей. Масло.*

Цветы. *100×120. Масло.*

Розы. *96×112. Государственная Третьяковская галлерея. Масло.*

Эскизы декораций к опере Лысенко «Тарас Бульба» для Государственного академического Большого театра Союза ССР. *Акварель, гуашь.*

Встреча на Подоле. *72×54.*

Осада Дубно. *54×72.*

Сечь. *54×72.*

Стой, не шевелись! *54×72.*

Сцена в часовне. *54×72.*

Лубенский воевода. *98×46.*

Дорошенко. *98×46.*

Встреча с сыновьями. *63×87.*

Портрет А. А. Жданова. *Акварель.*

1941

И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов на Волге. *Масло.*

Портрет С. М. Тимошенко. *150×120. Масло.*

Портрет доктора Н. Ф. Еханина. *52×40. Из собрания Н. Ф. Еханина. Мичуринск. Масло.*

И. В. Сталин у прямого провода. *114×148. Куйбышевский городской художественный музей. Масло.*

Заседание Государственного Комитета Обороны. *Масло.*

1942

Портрет И. В. Сталина. *100×80. Масло.*

Портрет генерал-майора В. И. Киселева. *65×50. Государственная Третьяковская галлерея. Масло.*

Портрет генерал-полковника А. И. Еременко. *131×97,5. Государственная Третьяковская галлерея. Масло.*

Портрет Героя Советского Союза И. И. Фисановича, командира подводной лодки. *75×61. Государственная Третьяковская галлерея. Масло.*

Портрет народного художника РСФСР И. Э. Грабаря. *80×60. Государственная Третьяковская галлерея. Масло.*

Портрет скульптора Я. И. Николадзе, народного художника Грузинской ССР. *Масло.*

Портрет А. Е. Бадаева. *121×94. Государственная Третьяковская галлерея. Масло.*

Портрет заслуженного артиста РСФСР Н. П. Смирнова-Сокольского. *Масло.*

Партизан. *51×88. Мичуринский краеведческий музей. Масло.*

Весенний день. *Масло.*

Песнь скворца (Весенний день). *Масло.*

Весна. *Масло.*

Большак. *Масло.*

1943

И. В. Сталин за ночной работой. *110×80 (два эскиза). Масло.*

«С фронта». Этюд портрета. *130×105. Масло.*

Портрет маршала Чойбалсана. *Масло.*

1944

Верховный Главнокомандующий И. В. Сталин (1941—1944). *279×184. Центральный Дом Советской Армии. Масло.*

Портрет И. В. Сталина. *100×80. Калужский областной художественный музей. Масло.*

Портрет Героя Советского Союза Марии Щербаченко. *100×80. Нижне-Тагильский музей изобразительных искусств. Масло.*

Групповой портрет старейших художников: народного художника РСФСР И. П. Павлова, народного художника РСФСР В. Н. Мешкова, народного художника БССР заслуженного деятеля искусств РСФСР В. К. Бялыницкого-Бируля, заслуженного деятеля искусств РСФСР В. Н. Бакшеева. *147×190. Государственная Третьяковская галлерея. Масло.*

Присуждена Сталинская премия I степени за 1943—1944 годы.

Портрет матери. *87×69. Масло.*

Портрет проф. И. М. Саркизова-Серазини. *70×81. Масло.*

Портрет М. П. Кристи. *100×83. Масло.*

«Стой! выпала люлька». *71×22. Акварель.*

Портрет генерал-полковника Ф. И. Голикова. *Закарпатская областная художественная галлерея. Масло.*

Портрет артистки Милич. *90×65. Акварель.*

1945

Тегеранская конференция руководителей Трех Великих держав. *308×405. Дирекция выставок и панорам Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР. Масло.*

Московское совещание министров иностранных дел Трех Великих держав. *290×412. Масло.*

Портрет маршала Советского Союза Ф. И. Толбухина. *156×120. Воронежский областной художественный музей искусств. Масло.*

Портрет маршала Советского Союза К. Е. Ворошилова. *150×120. Каунасский государственный художественный музей им. М. К. Чюрлиониса. Масло.*

Портрет Матиаса Ракоши. *Масло.*

Портрет народного артиста РСФСР Н. С. Ханаева. *156×115. Государственный Русский музей в Ленинграде. Масло.*

Портрет заслуженной артистки РСФСР С. Н. Головкиной. *210×161. Дирекция выставок и панорам Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР. Масло.*

Портрет академика Губкина. Этюд. *124×97. Государственная картинная галлерея Белорусской ССР. Масло.*

Портрет академика А. Н. Несмеянова. *79×99. Дирекция выставок и панорам Комитета по делам искусств при Совете Министров СССР. Масло.*

Розы. *105×110. Масло.*

Розы. *96×107. Масло.*

Сирень на окне. *62×72. Масло.*

Портрет президента США Рузвельта. *100×82. Масло.*

Портрет Хьюлетта Джонсона, настоятеля Кентерберийского собора. *Масло.*

1946

Серия «Рожь». *Масло.*

Гроза. *55×87. Государственная Третьяковская галлерея. Масло.*

Зеленая рожь. *127×169. Государственный Русский музей в Ленинграде. Масло.*

Спелая рожь. *114×162. Государственная Третьяковская галлерея. Масло.*

Уборка. *99×179. Государственная Третьяковская галлерея. Масло.*

«Рожь». Этюд. *90×98. Масло.*

16 этюдов к серии «Рожь». *29×46. Масло.*

8 этюдов «Пейзажи с водой». *30×46. Масло.*

Дорога во ржи. *40×100. Масло.*

Рожь покосили. *72×162. Масло.*

Поле. *57×98. Масло.*

У раскрытой двери. *Масло.*

«Стой! выпала люлька». *60×80. Акварель.*

После дождя. *75×61. Масло.*

Этюд к картине «Покушение на В. И. Ленина». *100×70. Масло.*

Розы. *97×112. Масло.*

Иллюстрации к «Тарасу Бульбе». *Акварель.*

1947

И. В. Сталин и В. М. Молотов. *217×245. Государственная картинная галлерея Белорусской ССР. Масло.*

И. В. Сталин и В. М. Молотов (первый вариант). *75×99. Масло.*

Вешние воды. *29×45. Масло.*

Дорога во ржи. *29×45. Масло.*

Поле. *29×45. Масло.*

Весной. *29×45. Масло.*

Дождь. *29×45. Масло.*

Весенний разлив. *29×45. Масло.*

Мокрая крыша (Хуторок). *108×125. Масло.*

Серия акварелей, гуашей «Москва» (к восьмисотлетию столицы СССР):

Красная площадь. *79×66.*

Кузнецкий мост. *63×49.*

Василий Блаженный. *63×49.*

Казанский вокзал. *63×49.*

Кремль. *63×49.*

Улица Горького. Моссовет. *63×49.*

Гоголевский бульвар. *50×65.*

Рождественка. *64×52.*

Уголок Москвы. *64×52.*

Ленинградское шоссе. Вечер. *50×37.*

Набережная Москвы-реки. *46×63.*

Москва-река у Дома правительства. *44×64.*

Москва вокзальная. *50×65.*

Ленинградское шоссе. *47×64.*

У памятника Пушкина. *47×64.*

Кузнецкий мост. *92×70.*

1948

Портрет И. В. Сталина (1945—1948). *298× × 184. Масло.*

Портрет В. М. Молотова. *158×120. Масло.*

Портрет В. М. Молотова (В. М. Молотов выступает на заседании в Большом театре 6 ноября 1947 года). *152×139. Государственная Третьяковская галлерея. Масло.*

Присуждена Сталинская премия II степени.

Портрет К. Е. Ворошилова. *150×120. Государственная Третьяковская галлерея. Масло.*

И. В. Мичурин в саду. *228×173. Азербайджанский государственный музей искусств в Баку. Масло.*

И. В. Сталин у гроба А. А. Жданова. *246×116. Государственная Третьяковская галлерея. Масло.*

Присуждена Сталинская премия II степени.

И. В. Сталин и А. М. Горький на прогулке. Эскиз. *70×95. Масло.*

И. В. Мичурин в саду. Второй вариант. *126×179. Масло.*

Портрет В. М. Молотова. Вариант. *152× ×120. Масло.*

Цветы. *Масло.*

1949

Есть метро! (Выступление И. В. Сталина в Колонном зале Дома Союзов на торжественном заседании, посвященном открытию метро. Май, 1935 год). *380× 300. Государственная картинная галлерея Армении. Ереван. Масло.*

Портрет И. В. Сталина. Академия художеств СССР. *130×100. Масло.*

Пушкин (новый вариант картины).

Серия иллюстраций к «Евгению Онегину» А. С. Пушкина. *Акварель, гуашь.*

1950

Великая клятва (написана совместно с молодыми художниками Н. Дрючиным, Р. Зеньковой, А. Папикяном, Ю. Подлясским). *405×577. Масло.*

В. И. Ленин и И. В. Сталин. *200×160. Масло.*

Портрет скульптора Б. И. Яковлева, лауреата Сталинской премии. *126×101. Масло.*

Полевые цветы. *110×100. Масло.*

Иллюстрации к «Тарасу Бульбе». *Акварель, гуашь.*

1951

Вешние воды. *70×90. Масло.*

Ночная дорога. *70×60. Масло.*

Советский большак. *70×100. Масло.*

Художники в гостях у И. В. Сталина. *121×142 (два варианта). Масло.*

Черемуха. *130×100. Масло.*

Портрет писателя Ф. В. Гладкова, лауреата Сталинской премии. *Масло. 118×124.*

Портрет дочери. *122×90. Масло.*

Портрет М. П. Кристи. *Масло. 100×83.*

Портрет проф. И. М. Саркизова-Серазини. *Масло. 71×82.*

Розы. *Масло. 97×114.*

Букет. *Масло. 95×106.*

Иллюстрации к «Тарасу Бульбе». *Акварель, гуашь.*

ЛИТЕРАТУРНЫЕ РАБОТЫ А. М. ГЕРАСИМОВА

1933

О выставке «15 лет РККА». «Красная звезда», 1933, 2 июля.

Счастье новой жизни. «Советское искусство», 1933, 8 июля.

1934

Парижские впечатления. «Рабис», 1934, № 11, стр. 19.

1935

Воспоминания о революции 1905 года. «Искусство», 1935, № 6, стр. 44—45.

Моя поездка во Францию и Италию. «Творчество», 1935, № 1, стр. 19.

О выставке. «Творчество», 1935, № 8, стр. 28—29.

1936

Моя жизнь и творчество. «Мичуринская правда», 1936, 12 мая.

Преград нет. «Советское искусство», 1936, 11 августа.

У репинских полотен. «Советское искусство», 1936, 17 мая.

Творческие планы. (Беседа с заслуженным деятелем искусств А. М. Герасимовым). «Коммуна» (Воронеж), 1936, 21 августа.

Моя работа в советском искусстве. «Мичуринская правда», 1936, 12 сентября.

Художники — детям и женщинам Испании. «Советское искусство», 1936, 11 октября.

1937

Всесоюзная выставка народного самодеятельного искусства, «Советское искусство», 1937, 29 августа.

Выставка акварелистов. «Советское искусство», 1937, 5 апреля.

1938

Задачи Союза художников. «Искусство», 1938, № 4, стр. VIII—XII.

Заметки о выставке «XX лет РККА и Военно-Морского Флота». «Молодая гвардия», 1938, № 8, стр. 179—183.

Критик-публицист. «Советское искусство», 1938, 14 ноября.

Молодые живописцы. «Молодая гвардия», 1938, № 10, стр. 200—204.

Отличная форма. «Вечерняя Москва», 1938, 21 декабря.

1939

Большой художник. [Памяти И. И. Бродского]. «Известия», 1939, 15 августа.

Всесоюзная сельскохозяйственная выставка. «Творчество», 1939, № 10, стр. 15.

Выставка «Индустрия социализма». Заметки художника. «Вечерняя Москва», 1939, 19 марта.

Героические образы красных конников. «Советское искусство», 1939, 18 ноября.

Картины о Родине. «Советское искусство», 1939, 1 января.

Красная Армия и художники. «Новый мир», 1939, № 2, стр. 249—252.

На подъеме. (Всесоюзная художественная выставка «Индустрия социализма»). «Советское искусство», 1939, 18 марта.

О современной критике. «Советское искусство», 1939, 20 февраля.

Образ вождя. «Вечерняя Москва», 1939, 20 декабря.

Под знаменем социалистического реализма. «Юный художник», 1939, № 3 (обл.).

Пять лет студии имени М. Б. Грекова. «Красная звезда», 1939, 4 декабря.

Совершенствовать мастерство. «Октябрь», 1939, № 8—9, стр. 231—232.

Хорошее начало. (Художественная выставка «Пищевая индустрия»). «Пищевая индустрия» (газета), 1939, 12 августа.

1940

Великий русский живописец (1844—1930). [И. Е. Репин]. «Юный художник», 1940, № 10, стр. 1—4.

Великий русский живописец. [И. Е. Репин]. «Известия», 1940, 29 сентября.

Художник-гигант. (В сборнике: «Репин. К 10-летию со дня смерти». Л., «Искусство», 1940, стр. 7).

1941

Встречи. «Литературная газета», 1941, 4 февраля.

За новый подъем реалистического искусства. «Вечерняя Москва», 1941, 17 марта.

Мои встречи с Климентом Ефремовичем Ворошиловым. «Творчество», 1941, № 2, стр. 2—3.

Художник и критик. «Советское искусство», 1941, 30 марта.

Художники — Родине. «Советское искусство», 1941, 29 июня.

1942

Всесоюзный смотр. «Литература и искусство», 1942, 14 ноября.

Слово советского художника. «Литература и искусство», 1942, 30 ноября.

1943

О современной русской художественной культуре. «Литература и искусство», 1943, 3 июля.

Отеческая забота о деятелях культуры. «Известия», 1943, 21 марта.

В. И. Суриков. «Краснофлотец», 1943, № 22, стр. 40—41.

1944

В мастерской художника. «Мичуринская правда» (Мичуринск), 1944, 1 января.

В преддверии полной победы. «Правда», 1944, 9 ноября.

Василий Иванович Суриков. «Красноармеец», 1944, № 17—18, стр. 14—15.

Гордость русского народа. [И. Е. Репин]. «Правда», 1944, 5 августа.

Гордость русской культуры. [И. Е. Репин]. «Литература и искусство», 1944, 5 августа.

Две выставки. «Правда», 1944, 13 января.

Друг советского искусства. [М. И. Калинин]. «Литература и искусство», 1944, 1 апреля.

Думы и чувства народа. «Советское искусство», 1944, 14 ноября.

Моя поездка в Иран. «Тамбовская правда» (Тамбов), 1944, 27 августа.

На выставке военных художников. «Правда», 1944, 31 марта.

Студия военных художников. «Правда», 1944, 1 декабря.

1945

Выставка работ художников студии им. Грекова. «Правда», 1945, 28 февраля.

Изобразительное искусство в дни Великой Отечественной войны. «Советское искусство», 1945, 25 мая.

Путь советского художника. «Правда», 1945, 5 января.

Сокровищница русской культуры. «Советское искусство», 1945, 18 мая.

У наших художников. «Огонек», 1945, № 19, стр. 11.

Художники переднего края. [О студии им. Грекова]. «Красноармеец», 1945, № 3—4, стр. 20—21.

Юбилей искусствоведа. [К 40-летию деятельности В. М. Лобанова]. «Советское искусство», 1945, 9 января.

1946

Гениальный русский художник. (К 30-летию со дня смерти В. И. Сурикова). «Военный вестник», 1946, № 7—8, стр. 38—40.

Еще о критике. «Советское искусство», 1946, 12 июля.

Живописцы братских республик. «Советское искусство», 1946, 1 марта.

Картины для Всесоюзной выставки. «Вечерняя Москва», 1946, 1 января.

На Всесоюзной художественной выставке. «Краснофлотец», 1946, № 5—6, стр. 16—17.

Тема Родины. «Вечерняя Москва», 1946, 1 мая.

1947

Великое наследство. [Искусство передвижников]. «Искусство», 1947, № 4, стр. 47—51.

Военные художники. [Студия им. Грекова]. «Огонек», 1947, № 8, стр. 25.

Задачи Академии художеств СССР. «Вечерняя Москва», 1947, 21 августа.

Задачи Академии художеств СССР. «Известия», 1947, 27 сентября.

Изобразительное искусство Советской Украины на подъеме. (Беседа с президентом Академии художеств СССР А. М. Герасимовым). «Правда Украины» (Киев), 1947, 13 ноября.

Лучшие традиции русской живописи. [75-летие Товарищества передвижных выставок]. «Советское искусство», 1947, 30 мая.

Москва — колыбель русской национальной живописи. «Городское хозяйство Москвы», 1947, № 9, стр. 31—36.

Москва — сокровищница русского и мирового искусства. «Городское хозяйство Москвы», 1947, № 10, стр. 16—26.

На выставке советского изобразительного искусства. «Правда», 1947, 26 ноября.

Против формализма, за высокое идейное искусство. (Заметки художника). «Правда», 1947, 3 июля.

Речь депутата Герасимова А. М. (Уваровский избирательный округ, Тамбовская область). «Известия», 1947, 27 июня.

Сегодня и завтра. «Советское искусство», 1947, 1 января.

Советское изобразительное искусство на подъеме. «Культура и жизнь», 1947, 7 ноября.

1948

В. И. Суриков — выдающийся представитель русской культуры (В сборнике: «В. И. Суриков. К столетию со дня рождения. 1848—1948», М., изд. Академии художеств СССР, 1948, стр. 5—15).

Василий Иванович Суриков. «Искусство», 1948, № 1, стр. 63—65.

Вступительное слово президента Академии художеств СССР А. М. Герасимова. — Заключительное слово. (В сборнике: «Тридцать лет советского изобразительного искусства», М., изд. Академии художеств СССР, 1948, стр. 3—10, 267—284).

Выдающиеся успехи советской живописи. Беседа с народным художником СССР А. М. Герасимовым. «Комсомольская правда», 1948, 24 апреля.

Гений русской исторической живописи. (К столетию со дня рождения Сурикова). «Правда Востока» (Ташкент), 1948, 22 января.

К новым достижениям украинского изобразительного искусства. «Правда Украины» (Киев), 1948, 20 июля.

Пути развития советской живописи. (В сборнике: «О советской социалистической культуре», М., Госпитиздат, 1948, стр. 173—198).

Советская Армия в новых произведениях художников. (На выставке «30 лет Вооруженных Сил СССР»). «Правда», 1948, 27 мая.

Советское изобразительное искусство и задачи Академии художеств. «Искусство», 1948, № 1, стр. 28—36.

Социалистический реализм в изобразительном искусстве. (В сборнике: «Общее собрание Академии наук СССР, посвященное тридцатилетию Великой Октябрьской социалистической революции», М. — Л., изд. Академии наук СССР, 1948, стр. 295—305.)

1949

Вперед, к коммунизму! «Советское искусство», 1949, 1 мая.

Выше знамя социалистического реализма. [К итогам 3-й сессии Академии художеств СССР]. «Известия», 1949, 17 февраля.

Доклад президента Академии художеств СССР А. М. Герасимова. Задачи Академии художеств СССР в деле художественного образования. (В сборнике: «Академия художеств СССР. Первая и вторая сессии. Доклады, прения и постановления. 22—24 ноября 1947 г., 20—27 мая 1948 г.», М., изд. Академии художеств СССР, 1949, стр. 55—65).

За боевую теорию изобразительных искусств. «Советское искусство», 1949, 8 января.

За советский патриотизм в искусстве. [О состоянии и задачах художественной критики]. «Правда», 1949, 10 февраля.

Замечательное мастерство. [Выставка «Пушкин в произведениях народных мастеров РСФСР», Москва]. «Литературная газета», 1949, 20 июля.

К новым творческим успехам в реалистическом искусстве. Беседа с президентом Академии художеств СССР А. М. Герасимовым. «Молот» (Ростов-на-Дону), 1949, 13 июля.

Мысли художника. [О борьбе прогрессивных и реакционных сил в зарубежном изобразительном искусстве]. «Литературная газета», 1949, 23 февраля.

Перед Всесоюзной художественной выставкой 1949 года. Беседа с президентом Академии художеств СССР А. М. Герасимовым. «Заря Востока» (Тбилиси), 1949, 22 июля.

1950

Во славу любимой Родины. «Советское искусство», 1950, 11 ноября.

Выставка искусства Румынской народной республики. «Известия», 1950, 7 января.

Задачи художественного образования. «Искусство», 1950, № 2, стр. 49—55.

Изобразительное искусство демократической Польши. «Культура и жизнь», 1950, 11 мая.

Искусство великого народа. Китайская художественная выставка в Москве. «Правда», 1950, 6 октября.

Итоги перестройки и дальнейшие задачи художественного образования. «Советское искусство», 1950, 4 февраля.

Наш долг. «Вечерняя Москва», 1950, 12 октября.

О некоторых задачах советских художников. «Культура и жизнь», 1950, 21 июля.

Об итогах перестройки и дальнейших задачах художественного образования — доклад президента Академии художеств СССР А. М. Герасимова. — Заключительное слово президента Академии художеств СССР А. М. Герасимова. (В сборнике: «Академия художеств СССР. Четвертая сессия. Итоги перестройки художественного образования. Доклады, прения и постановления. 3—8 февраля 1950 г.», М., изд. Академии художеств СССР, 1950, стр. 7—26, 186—197).

Отстоим мир! «Московский пропагандист», 1950, № 7, стр. 1—5.

Советский плакат — важное средство большевистской агитации. «Правда», 1950, 27 января.

Успехи советского изобразительного искусства. «Советское искусство», 1950, 25 марта.

1951

[Автобиографический очерк] (В издании: «Мастера советского изобразительного искусства. Произведения и автобиографические очерки». Живопись. Составители: Сысоев П. М. и Шквариков В. А. М., «Искусство», 1951, стр. 9—22).

Вечная дружба. «Правда Украины» (Киев), 1951, 14 июня.

Вступительное слово президента Академии художеств СССР А. М. Герасимова. Заключительное слово. (В сборнике: «Современное состояние и задачи советской графики», М., изд. Академии художеств СССР, 1951, стр. 5—8, 199—208).

Достижения советского изобразительного искусства. (Беседа с президентом Академии художеств СССР А. М. Герасимовым). «Советская Литва» (Вильнюс), 1951, 22 марта.

Замечательный художник-патриот. К 25-летию со дня смерти Васнецова. «Советское искусство», 1951, 24 июля.

К новым высотам изобразительного искусства. «Красный флот», 1951, 1 января.

Новые успехи советского изобразительного искусства. (Беседа с президентом Академии художеств СССР А. М. Герасимовым). «Вечерний Ленинград», 1951, 22 марта.

Смотр советского изобразительного искусства. «Советская Белоруссия» (Минск), 1951, 16 января.

Правдиво и ярко изображать жизнь советского народа. (На украинской художественной выставке). «Правда», 1951, 28 июня.

Родной образ. «Смена», 1951, № 1, стр. 5.

Успехи советского изобразительного искусства. (Беседа с президентом Академии художеств СССР А. М. Герасимовым). «Казахстанская правда» (Алма-Ата), 1951, 23 марта.

ПЕРЕЧЕНЬ РЕПРОДУКЦИЙ

В тексте
(черные автотипии)

Дом Герасимовых в Мичуринске. *Фото С. Миленина. 1949* 14
Весенние зеленя. *Масло. 1951* 16
Портрет отца. *Масло. 1934* 18
Портрет матери. *Масло. 1944* 19
Степь цветет. *Акварель. 1924* 22
Старый амбар, в котором была мастерская А. М. Герасимова. *Фото С. Миленина. 1949* 25
Домик в Панском. *Масло. 1925* 27
Прасол. Этюд. *Масло. 1924* 29
А. М. Герасимов. *Фото. 1910* 39
Дворик на окраине Козлова. *Масло. 1913* . 42
Быки. Этюд. *Масло. 1928* 47
Бобылиха. *Масло. 1913* 52
Портрет дочери. *Масло. 1932* 55
Старик с трубкой. *Масло. 1929* 58
Улица в Козлове (Старый Козлов). *Масло. 1913* 66
Бобыль. *Масло. 1913* 71
Крайняя улица (Старый Козлов). *Масло. 1913* 74
Обоз порожняком. *Масло. 1913* 75
Мичуринский драматический театр. Фасад выстроен по проекту А. М. Герасимова (1913). *Фото С. Миленина. 1949* 78
Архитектурный проект А. М. Герасимова «Мавзолей жертв войны». *1915* 82
В. О. Ключевский на лекции в Училище живописи. *Акварель. 1915* 84
Из серии галицийских акварелей. Збораж. *1915* 87
Из серии галицийских акварелей. Замок в Трембовле. *1915* 89
Портрет художника С. С. Варсонофьева. *Акварель. 1924* 95
Портрет И. В. Мичурина. *Масло. 1926* . . . 103
Портрет гравера И. Н. Павлова. *Масло. 1927* 107
Портрет художника М. М. Берингова. *Масло. 1928* 109
Бойня. *Масло. 1929* 111
Атака Красной кавалерии. *Акварель. 1933* . 114
Крестьянин с рыжими усами. Этюд к картине «Голосуют за колхоз». *Масло. 1931* . . . 119
Въезд в Лувр. *Акварель. 1934* 135
Париж. На Сене. *Акварель. 1934* 137

Портрет наркомвоенмора К. Е. Ворошилова. *Масло. 1936* 139
Спелая рожь. Этюд. *Масло. 1946* 142
И. В. Сталин и А. М. Горький в Горках. *Масло. 1939* 147
Портрет Георгия Димитрова. *Масло. 1936* . 155
Портрет И. М. Москвина. *Масло. 1940* . . . 157
Портрет А. К. Тарасовой. *Масло. 1939* . . . 158
Эскиз костюма Восмибратова к «Лесу» Островского. *Акварель. 1936* 161
Советский большак. *Масло. 1940* 163
В бане. *Акварель. 1940* 165
Спелая рожь. Из серии «Рожь». *Масло. 1946* 167
Портрет генерал-полковника А. И. Еременко. *Масло. 1942* 175
Портрет Героя Советского Союза И. И. Фисановича, командира подводной лодки. *Масло. 1942* 177
Весна. Этюд. *1942* 178
Весенний день. *Масло. 1942* 179
Портрет народного художника РСФСР И. Э. Грабаря. *Масло. 1942* 181
Портрет М. П. Кристи. *Масло. 1951* 183
Портрет заслуженного артиста РСФСР Н. П. Смирнова - Сокольского. *Масло. 1942* 185
Портрет маршала Советского Союза Ф. И. Толбухина. *Масло. 1945* 187
Портрет Героя Советского Союза Марии Щербаченко. *Масло. 1944* 189
Уборка. *Масло. 1946* 191
Гроза. Из серии «Рожь». *Масло. 1946* . . . 195
Приезд Тараса Бульбы с сыновьями в Сечь. Из иллюстраций к «Тарасу Бульбе» Гоголя. *Акварель. 1950* 198
Битва запорожцев. Из иллюстраций к «Тарасу Бульбе» Гоголя. *Акварель. 1951* . . . 199
Портрет настоятеля Кентерберийского собора Хьюлетта Джонсона. *Масло. 1945* . . 201
Портрет писателя Ф. В. Гладкова, лауреата Сталинской премии. *Масло. 1951* 203

Фототипии

А. М. Герасимов. *Фото. 1951* . . Между 8—9
А. М. Герасимов. Автопортрет *Перо. 1934*. . . . . Между 136—137
И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле. *Масло. 1937* . . Между 140—141
Портрет И. В. Сталина. *Акварель. 1938* . . . . Между 146—147

Цветные автотипии

Старый большак. *Масло. 1950* . . Между 20—21
Вешние воды. *Масло. 1951* . . . Между 24—25
Полевые цветы. *Масло. 1950* . . Между 48—49
Рябинка. *Масло. 1937* . . . . . . Между 64—65
«Стой! выпала люлька». («Тарас Бульба»). *Акварель. 1947* . . Между 72—73
«Лай собак и звон бубенчиков». (Симфония). *Масло. 1912* . . Между 80—81
Портрет художника Д. Р. Панина. *Акварель. 1936* . . . . Между 96—97
Сцена на Подоле. Эскиз декорации к опере Лысенко «Тарас Бульба». *Гуашь. 1940* . . Между 100—101
Сцена в часовне. Эскиз декорации к опере Лысенко «Тарас Бульба». *Гуашь. 1940* . . . . Между 104—105
В. И. Ленин на трибуне. *Масло. 1930*. . . . . Между 116—117
Пионы. *Масло. 1928* . . . . . . Между 120—121
Мокрая терраса (После дождя). *Масло. 1936* . . . . Между 124—125
Выступление И. В. Сталина на XVI съезде ВКП(б). Фрагмент картины. *Масло. 1933* . . Между 132—133
И. В. Сталин и К. Е. Ворошилов в Кремле. Фрагмент картины . . . . Между 144—145
И. В. Сталин делает отчетный доклад на XVIII съезде ВКП(б) о работе ЦК ВКП(б). *Акварель. 1939* . . . . Между 148—149
Портрет О. В. Лепешинской. *Масло. 1939* . . . . Между 152—153
Розы. *Масло. 1940* . . . . Между 156—157
Эскиз декорации к «Лесу» Островского. II акт. *Гуашь. 1936* . . . . Между 160—161
Эскиз декорации к «Лесу» Островского. III акт. *Гуашь. 1936* . . . . Между 164—165

Групповой портрет старейших художников (И. Н. Павлова, В. Н. Бакшеева, В. К. Бялыницкого-Бируля, В. Н. Мешкова). *Масло. 1944* . . . . . . Между 176—177

Портрет В. М. Молотова (В. М. Молотов выступает на заседании в Большом театре 6 ноября 1947 года). *Масло. 1948* . . . . Между 192—193

Портрет дочери. *Масло. 1951* . . Между 196—197

Портрет проф. И. М. Саркизова-Серазини. *Масло. 1951.* . Между 200—201

Портрет скульптора Б. И. Яковлева, лауреата Сталинской премии. *Масло. 1950* . . . . Между 204—205

Заставки по мотивам произведений А. М. Герасимова исполнены М. В. Маториным (гравюры на дереве).

ОГЛАВЛЕНИЕ

Стр.

Детство и юношеские годы 9

Московское училище живописи, ваяния и зодчества 33

Начало творческой деятельности 61

Первые годы советской власти. Работа над советской тематической картиной 91

В борьбе за социалистический реализм 127

Годы Великой Отечественной войны и послевоенной пятилетки 171

Заключение 207

Приложения

Выставки с участием А. М. Герасимова 215

Список произведений А. М. Герасимова 218

Литературные работы А. М. Герасимова 230

Перечень репродукций 235

МИХАИЛ ПОРФИРЬЕВИЧ СОКОЛЬНИКОВ
«А. М. ГЕРАСИМОВ»

Редактор А. И. Леонов

Заставки — гравюры на дереве
М. М. Маторина

Оформление художника
Н. В. Ильина

Художественный редактор
Н. П. Глазунова

Технический редактор
А. А. Сидорова

Корректор
С. И. Габинова

*

Сдано в набор 11/IX 1953 г. Подп. к печ. 2/II 1954 г. Формат бум. 60×92$^{1}/_{8}$. Печ. л. 37. Уч.-изд. л. 17,67. Тир. 10.000. А 00154. «Искусство», Москва, Цветной бульвар, 25. Изд. № 13113. Зак. тип. 439.

*

Фототипные вклейки отпечатаны
на фабрике Гознак.

21-я типография имени Ивана Федорова Союзполиграфпрома Главиздата Министерства культуры СССР. Ленинград. Звенигородская, 11.

Цена 18 р. 90 к.

